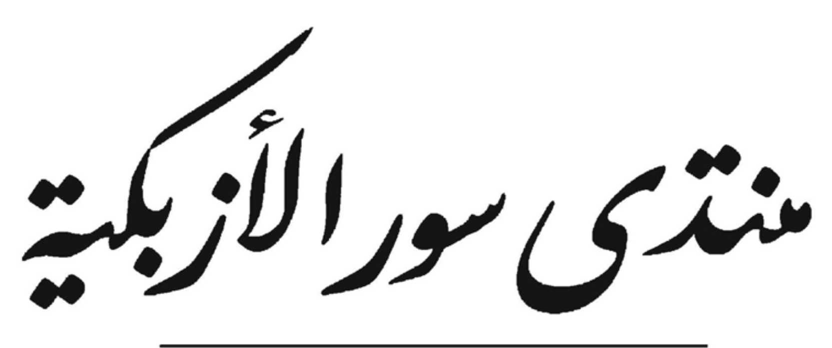
دكتورة مي يوسف خليف

ميمية المتنبي

مجالات الإبداع وطبيعة المعالجة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
(القاهرة)


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET



ميمية المتنبى

مجالات الإبداع وطبيعة المعالجة

دكتورة

مى يوسف خليف

كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

(القاهرة)

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلى ت: ٣٥٤٢٠٧٩

المكتبة: ١ ش كامل صدقي الفجالة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٢ ش كامل صدقي الفجالة ت: ٥٩١٧٩٥٩

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلى ت: ٣٥٤٢٠٧٩

المكتبة: ١ ش كامل صدقي الفجالة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٢ ش كامل صدقي الفجالة ت: ٥٩١٧٩٥٩

ميمية المتنبى

مجالات الإبداع وطبيعة المعالجة



مقدمة

الاقتراب من المتنبى يعد مغامرة بحثية شاقة ، ولكنها تبدو ضرورية وممتعة فى نفس الوقت ، ذلك أن شاعر القرن الرابع قد ملأ الأسماع وشغل عصره من أنصاره وخصومه على السواء ، فكان فنه باقياً من بعده ، يشهد على عبقريته وتمايزه وتفرده ، ويدعو الباحثين إلى معاودة القراءة لما أبدعته قريحته ، ويظل تعدد القراءات بمثابة اختبار لتلك التربة الخصبة التى تجاوزت كل مراحل العقم والجمود ، لتدخل بالشاعر الضخم ضمن دائرة الفحولة من منظور خاص ، وهى فحولة شاعر عظيم استطاع أن يحرر القصيدة العربية من كثير من أغلالها وجمودها ، وأن يخرج بها عبر حقول النضج والابتكار إلى عالم فنى أكثر رحابة وعمقاً وخصوصية .

من هناك كان خطر الاقتراب من أبى الطيب ومن فنه ، فقد كثرت من حوله الدراسات الأدبية والنقدية ، وتعددت حول قياسات فنه الرؤى والمواقف ، وتنوعت النظريات حول تفسير دلالات ذلك الفن وأبعاده ، وتصارعت الاتجاهات حول تفسير وقائع حياته وأصدائها على نفسه وإبداعه فى آن (١).

على أن هذا الخطر يظل دالاً على مزيد من نبوغ الشاعر وتفرده فى فنه ، وكأنه الخطأ المغرى على تعدد القراءات حول ديوانه ، وكأن الباحث لا يتردد فى الاقتراب على تحليل جماليات أداء المتنبى كلما سنحت له الفرص لمعاودة اللقاء الطويل معه من خلال ديوانه ، فهو الإرهاق المضني ، و هو الكد الذهنى الذى يدفعك إلى أن تقول شيئاً ما بينك وبين نفسك ، أو بينك وبين جمهورك ، وهو ما قد يدفعك أيضاً إلى ضرورة البحث حول هذه المنطقة المطروقة التى تبدو وكأنها استهلكت، وأتصور أن فيها بقية للباحثين كلما انطلقوا من قراءة النص، وانتهوا أيضاً إلى معاودة قراءته .

ولا أقصد عبر هذا البحث إلى طرح رؤى انطباعية تعكس حماساً للمتنبى ولا غيره ، وهو ما يجب أن ينتفى عن منهج البحث الأدبى ، ولكنى أرمى من ورائه إلى الوقوف - قدر الإمكان - عند كشف معطيات إبداعه عبر قصيدته الميمية المشهورة ، فلعل محاولة استقصاء هذه المعطيات تدفع إلى مزيد من التأمل لجماليات الأداء من ناحية ، ثم المزيد من الاستكشاف للعلاقات الخارجية التى تشد هذا النص إلى صاحبه وإلى وافعه اتساقاً معه أو تمرداً عليه من ناحية أخرى .

ولا شك أن دارسى المتنبى - وهم كثيرون - قد شغلهم أمر الميمية كما شغلهم غيرها من قصائده ، ولكن القارئ لها - مراراً - سيظل ملحاً على أن وراءها أشياء يحسن أن تقال ، وأن تطرح فى بحث مستقل ، فقد كثر فيها مجال العطاء ، وتنوعت صوره ، وتعددت أبعاده وملامحه ، ومن ثم وجب الإدلاء بالدلو فى هذا الحقل المتميز

فلعلنا نجد شيئاً ذا قيمة يحسن طرحه على بساط البحث ، قد يكشف لنا جانباً هاماً من جوانب شخصية المبدع ، ولعله يقودنا إلى قياسات فنية متميزة أفصح عنها الرجل وأبان جوانبها لحظة إبداعه ، فكان له تفرده الذى ظل يحلم به ، وكان له تمايزه الذى لم يحد عنه - بحال - من هنا بدت قريحة أبى الطيب قريحة منتجة فعّالة ، وبدا المنتج الأدبى لديه مغرياً على الاقتراب منه ، مهما بدا الطريق وعراً وشاقاً ، ومهما تعددت مناهج الدارسين حوله ، وما أظنه إلا يذكرنا بمقولة أبى نواس المشهورة :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى بالتى كانت هى الداء.

فمع وعينا بصعوبة المسلك وإدراكنا قسوة الاتجاه ترانا أشد ما نكون ميلاً إلى تحليل محاور إبداع أبى الطيب عبر ميميته : ألعلة فى الشاعر نفسه ؟ أم لعلة فى الميمية ذاتها ؟ ربما تركنا الإجابة عن أشباه هذا السؤال حتى نفرغ من هذه القراءة المتأنية لقصيدته ، فلعلنا لا نصادر على الأحكام بل يحسن بنا أن نترك النص يفرغ كل ما فيه من طاقات تصويرية تقريرية نفسية ، أو اجتماعية ، أو أخلاقية ،أو غيرها ، ففى نهاية المطاف سنجد النص يقول شيئاً ، ويطرح مقولات ، ويجيب عن تساؤلات، ربما بدت على درجة من الأهمية والخطر ، وعندئذ نقول قد قرأنا الميمية وهذا جانب هام من جوانب عطائها الفنى .

وفى زحام هذه القراءة الخاصة ترانا مشدودين بألف قيد ألى ظروف الشاعر وتكوينه الثقافى ، وما أحاط به - نفسه - من إغراق فى الحلم أو سعى دائب خلفه ، إلى جانب طبيعة التكوين ومصادره المتعددة فإذا بنا نعيش معه عبر حقول معرفية متنوعة ، واتجاهات نفسية متعددة ؛ الأمر الذى ينتهى بنا إلى الخروج من قراءة النص بعدد من النتائج

نتركها- بدورها - لتأتي ي مساقها الطبيعي كنتاج لهذه القراءة وخلاصة لهذا الدرس .

وقبل بداية الدرس الفنى أسجل - بدايةً - أن الإقدام على مثل هذه الخطى لابد أن يبدأ من حيدة الباحث وموضوعيته ، على الرغم من اعترافنا بحماسه وانطباعه ، بشرط ألا نجعل لهذا الحماس أو لذلك الانطباع دلالة فاصلة فى إصدار الحكم النقدى للشاعر أو عليه بشكل مطلق .

ولدينا أيضاً انطلاقة ضرورية مطروقة ، ولكنها مطلوبة وهامة تعكس حرص الباحث على ضرورة التوقف طويلاً عند تحليل النص وتفسيره قبل القفز إلى إصدار الأحكام وتقويمه ، فلنجعل هذه المرحلة أساساً لاقتحام دواوين شعرائنا بعامة ، مهما كانت مشقات مرحلة التفسير ، ومتاعب التحليل بما يحتاجه من مراجعة حتمية للموروث ، وتأمل لمصادر الصور ومعطياتها ووظائفها ، وبحث حول مستويات التشكيل الجمالى فيها ، سعياً إلى تحديد موقع الصورة وموقع صاحبها من نظائرها ، سواء بمراجعة ما سبقه تاريخاً ، أو حتى بتأمل ما عاصره من أشباهها ، أو تأمل ما استمر من تأثيرها فيما تلاها من إبداعات متأخرة فيما بعدها وبعد مبدعها .

من واقع هذا التصور ومن محاولة تحديد مجالات الإبداع الفنى ، وطبيعة المعالجة كان الدافع إلى طرح هذه المحاولة التى أتمنى أن تقدم جديداً فى قراءة شعر المتنبى ، وإلا فبحسبها أن تضيف كلمة ما إلى جانب كل ما قيل حوله إبداع الشاعر العظيم خلاصة إفراز القرن الرابع الهجرى .

والله - سبحانه - ولى التوفيق والسداد

مىّ يوسف خليف

القاهرة

(١)

منظومة الحياة والحلم
(أبو الطيب فى الميمية)

وشاعر التجربة هو أبو الطيب أحمد بن الحسن الجعفىّ ، كان مولده بالكوفة وكان رحيله منها إلى الشام ومصر وبلاد فارس .

اتصل المتنبى بكثير من ولاة الأمور فى تلك البلاد ، وكان منهم فى مصر كافور الإخشيدى ، وفى فارس عضد الدولة وابن العميد ، وفى حلب سيف الدولة الحمدانى الذى كان من أكثر الولاة تأثيراً على المتنبى ، حتى نظم فيه مجموعة كبيرة من قصائده عرفت باسم « السيفيات ».

ويسجل شعر المتنبى معالم شخصيته القوية ، وثقافته الواسعة فى مجال الفلسفة واللغة ، وقد تلقى تعليمه الأول بمسقط رأسه بالكوفة، وكان من شيوخه أبو الفضل الكوفى ، وأبو إسحاق الزجاج ، وأبو بكر ابن السراج ، وأبو الحسن الأخفش ، وأبو موسى الحامض ، وأبو عمر الزاهد ، وأبو نصير ، وابن درستويه ، وأبو بكر بن دريد وأبو على الفارسى .

وتعددت البيئات التى عاش فيها وتردد بينها ، وأفاد منها ثقافة وفكراً ، فكانت مدينة الكوفة مسقط رأسه أشدها تأثيراً فيه ، حيث تعلم بكتابها ، وعاش فى أرجائها بين مصادر العلم من دكاكين الوراقين ، والمجالس المختلفة فى المساجد ، ثم غادرها سعياً وراء المجد والشهرة فرحل إلى شمال الشام ، وتنقل بين مدنها المختلفة مثل اللاذقية ، وطرسوس ودمشق وغيرها ، وكان يمدح أمراءها ولما لم تتحقق له كل طموحاته اتجه إلى حلب حيث استقر بها زمناً ، كان من أكثر سنى حياته نشاطاً وإنتاجاً .

قاد طموحه إلى الإخشديين فى مصر ، حيث قضى أربع سنوات وبضع شهور فى بلاط كافور ، عاد بعدها إلى العراق ، فزار بغداد ، ثم وجه ركابه إلى فارس حيث ابن العميد عضد الدولة البويهىّ ، ثم كانت شيراز نهاية مطافة .

عُرف المتنبى بشدة حرصه على طلب المعرفة ، وتمتعه بذاكرة قوية مكنته من تحصيل كثير مما اطلع عليه ، وألم به من علوم عصره وعلوم السلف ، وكانت له صلات وثيقة بدواوين الشعر العربى القديم ، جعلته امتداداً طيباً لكبار شعرائه ، ومنحته الفرصة لمزيد من الابتكار الذى حقق للقصيدة العربية على يديه صوراً متميزة من النضج والاكتمال .

والمهم فى حياة المتنبى وفكره تلك الفترة الطويلة التى قضاها فى حلب إذ قضى فيها حوالى ثمانى سنوات ، ينهل من مصادر العلم المتعددة ، ويستمتع بما حققه لها سيف الدولة من حركة علمية رائعة امتلأت بالنشاط والإنتاج ، وعندئذ هدأت طموحاته التى تحققت منها

جوانب فى شخص سيف الدولة رضى بها المتنبى وكثيراً ما صورها فى مدائحه له .

وعرف الشاعر الضخم بطموحه السياسى ، منذ امتدت أطماعه فتجاوزت أحلام شعراء المدح المتكسب الذين اكتفوا من ممدوحهم بالعطاء المادى والهبات المختلفة ، وراوده حلمه الطموح فى تولى ولاية ما ، فارتضى أن يتكسب ، ولكنه أبى أن يقبل المذلة أمام ممدوحيه ، ويكفى موقفه من سيف الدولة حين اشترط أن يمدحه وهو جالس ، على غير عادة المادحين من الشعراء فى العصور الأدبية المختلفة .

وامتد فى تصويرة مبدأ التكسب فطلب المال والملك معاً من خلال فنه ، ولم يترك لممدوحه المدحة كاملة ، إذ أصر فى معظم قصائده على أن يدخل شريكاً لممدوحه فيها حتى عرف عنه مبدأ التعالى على بعض ممدوحيه ، وهو - فى الحقيقة - يكشف عن صراعاته النفيسة بين أن يكون مجرد شاعر مادح وأن يكون والياً ، كما يكشف منها جوانب أخرى تحكى صراعه مع نفسه بين مدح الآخر والفخر بالأنا .

لم يخرج مدحه كثيراً عن حدود تلك الدائرة التى عاش فى إطارها الشعراء فى مدح ممدوحيهم ، ذلك أنه نزع فيه - أيضاً - إلى المبالغات والتهويل ، والإطلاق ، والتعميم ، ولم يكن بدعاً فى هذا المسلك الفنى ، بقدر ما أضاف إلى مبالغاته كثيراً من خياله الخاص ، فكان له ابتكاره إلى جانب معالجاته الجديدة والجادة للتراث .

وفى غير المدح ترك أبو الطيب من قصائده ما يحكى صراعه الخاص عبر مواقف الفشل والإحباط التى واجهها ، وبدا الوجه الآخر

من فنة كاشفاً عن تفاعل ذاته مع الحدث والتجربة على نحو ما صوره فى ميميته فى الحمى التى أصابته فى مصر نتيجة آلامه النفسية ومتوالية الحلم والفشل التى عاش أسيرا لها .

فراح يقول :

(١) ملومُكما يجلُّ عَن المَلاَمِ	ووَقْعُ فَعَالِهِ فَوْقَ الكَلاَمِ
(٢) ذرانى والفَلاَة بلا دليل	وَوَجْهى والهَجيرَ بلاَ لثَامِ
(٣) فإنى أستريحُ بذى وهَذَا	وأُتْعَب بالإنَاخَة والمُقَام
(٤) عُيُون رَوَاحلى إنْ حرْتُ عَيْنى	وكُلُّ بُغَامِ رَازِحَةٍ بُغَامِى
(٥) فقدْ أردُ المياهَ بِغَيْر هَادٍ	سِوَى عَدِّى لهَا بَرْقَ الغَمَامِ
(٦) يُذمُّ لمهْجَتِى رَبِّى وسَيفى	إذَا احتَاجَ الوَحيدُ إلى الذِّمَامِ
(٧) ولاَ أُمْسى لأهْلِ البُخل ضَيفاً	ولَيْسَ قِرىً سِوَى مُخِّ النَّعَامِ
(٨) فلمَّا صار وُدُّ النَّاس خبّاً	جَزَيْتُ عَلَى ابتِسَام ابْتِسَام
(٩) وصرْتُ أشكُّ فيمَن أصطفَيه	لعِلمْى أنَّهُ بعض الأنَام

---

(١) الفعال : بمعنب الفعل .

(٢) ذرانى : دعانى واتركانى . الهجير : حر نصف النهار (الظهيرة) .

(٣) الإناخة : النزول . المقام : مصدر ميمى بمعنى الإقامة .

(٤) الرواحل : جمع راحلة وهى الناقة .

(٥) وبغام الناقة : صوت لا تفصح به . أذم له : أعطاه الذمة والعهد .

(٦) المهجة : الروح .

(٨) الخب : الخداع . الوسام والوسامة : حسن الصورة.

(١٠) يُحبُّ العَاقِلونَ عَلَى التَّصافِى وحُبُّ الجَاهِلينَ عَلَى الوَسَامِ

(١١) وآنفُ مِنَ أُخى لأبى وأُمّى إِذَا مَا لَمْ أَجِدْهُ مِنَ الكِرَامِ

(١٢) أَرَى الأَجداد تَغْلِبُها كثيراً عَلَى الأولاد أخْلاقُ اللِّئَامِ

(١٣) ولستُ بِقانِعٍ من كلِّ فَضْلٍ بأنْ أعْزَى إلى جَدٍّ هُمَامِ

(١٤) عَجِبْتُ لِمَن لَهُ قَدٌّ وَحَدٌّ وينْبُو نَبْوَةَ القَضِمِ الكَهَامِ

(١٥) ومَنْ يَجِدُ الطَّرِيقَ إلى المعَالى فلاَ يَذَرُ المطىَّ بلا سَنَامِ

(١٦) ولَمْ أرَ فى عُيُوبِ النَّاس شَيئاً كنَقصِ القَادِرِين عَلَى التَّمَامِ

(١٧) أقمتُ بأرْض مِصرَ فلا وَرَائى تَخُبُّ بِىَ المطىُّ ولا أمَامِى

(١٨) وَمَلَّنِىَ الفِراشُ وكانَ جَنبِى يَمَلُّ لِقَاءهُ فى كُلِّ عَامِ

(١٩) قَلِيلٌ عَائِدى سَقِمٌ فُؤَادِى كثيرٌ حَاسِدِى صَعْبٌ مَرامِى

(٢٠) عليلُ الجسْمِ مُمتَنِعُ القِيَامِ شَدِيدُ السُّكرِ مِن غيرِ المُدَامِ

(٢١) وزائرتى كأن بهَا حَيَاءً فليس تزورُ إلا فى الظَّلامِ

---

(١١) آنف : أستنكف. (١٣) أعزى : أنسب . الهمام : السيد الشجَاع السخى.

(١٤) القد : القامة . وحد : أى حد السيف. نبا السيف : كلّ عن الضرب به . القضم: السيف الذى فيه فلول .الكهام : الذى لا يقطع .

(١٥) المطىّ : الإبل . السنام: ما شخص من ظهر البعير .

(١٧) الخبب : ضرب من السير . الركاب : الإبل .

(٢٠) من غير المدام : يصور سكره من غير خمر .

(٢٢) بذَلْتُ لهـا المَطارِفَ والحَشـاياً ... فــــعَافَتْهَا وبـاتَتْ فـى عِظَامِى

(٢٣) يَضيقُ الجلْدُ عَنْ نَفسى وعَنها ... فــــتُوسِعُهُ بـأنْواعِ الـسَّقَامِ

(٢٤) إذَا مــا فــارقَتْنِى غَسلَتْنى ... كَأنَّا عَاكِفَانِ عـــلــــى حَرَامِ

(٢٥) كـأن الصُبْحَ يَطْرِدُهاَ فـتَجْرِى ... مَدَامِــــعُهـــا بـأرْبَعَةٍ سِجَامِ

(٢٦) أراقبُ وَقـتَهَا من غـيـر شَوق ... مُرَاقَبَة المــــــــشُوق المُسْتَهَامِ

(٢٧) ويصـدُقُ وَقْتُهـا والصِّدْقُ شَرٌّ ... إذَا ألْـقَاكَ فـى الـكُرَبِ الـعِظَامِ

(٢٨) أبِنْتَ الـدَّهْرِ عِنـدى كـلُّ بِنْتٍ ... فَكَـيـفَ وصَلْتِ أنـت مِنَ الـزِّحَامِ ؟!

(٢٩) جَرَحْتِ مُجَرَّحــاً لَمْ يَبْقَ فِيــهِ ... مَكَانَ لـلــسُّيُوفِ ولا الــسِّهَامِ

(٣٠) ألا يَالَيْتَ شـعـر يَدِى أتُمْسِى ... تَصــــــرَّفُ عِنَانٍ أوْ زِمَامٍ ؟

(٣١) وهَلْ أرْمى هَوَاىَ بِرَاقِصـــاتٍ ... مـــــحُلاةِ المقَاوِدِ بـاللُّغَامِ ؟

(٣٢) فَرُبَّتَمــا شَفَيْتُ غَلِيلُ صَدْرِى ... بَســـــيْرٍ أو قَنَاةٍ أوْ حُسَامِ

---

(٢٢) المطارف : جمع مطرف وهو رداء من حرير . الحشايا جمع حشية وهى ما حشى من الفراش مما يجلس عليه . عاقتها : كرهتها وأبتها.

(٢٥) سجم الدمع : سال وانسكب .

(٢٨) بنت الدهر : أراد بها الحمى . وبنات الدهر : شدائده.

(٣٠) العنان : سير اللجام. الزمام : المقود.

(٣١) هواى : يعنى ما يهواه ويطلبه . براقصات : أى بإبل تسير الرقص وهو ضرب من الخبب . محلاة : من الحلية . اللغام : زبد من فم البعير .

(٣٢) الغليل : ويراد به كل ما حزَّ فى الصدر .

(٣٣) وضَاقَتْ خُطَّةٌ فَخَلَصْتُ مِنْهَا خَلاصَ الخَمْرِ مِن نَسْجِ الفِدَامِ

(٣٤) وفَارقْتُ الحَبِيبُ بِلا وَدَاعٍ وَوَدَّعْتُ البِلادَ بلا سَلامِ

(٣٥) يقولُ لِيَ الطبيبُ أكلتَ شَيْئاً وداؤك في شرابكَ والطعَامِ

(٣٦) ومَا في طِبّه أنّي جَوَادٌ أضَرَّ بجسمِهِ طُول الجمَامِ

(٣٧) تعوَّدَ أنْ يُغَبّرَ في السَّرَايَا ويدخُلَ مِنْ قَتَامٍ في قَتَامِ

(٣٨) فأمْسِكَ لا يُطَالُ لَهُ فَيَرْعَى ولا هُوَ في العَلِيقِ ولا اللِّجَامِ

(٣٩) فإن أُمْرضْ فَمَا مَرِضَ اصْطِبَارِي وإنْ أُحْمَمْ فَمَا حُمَّ اعْتِزَامِي

(٤٠) وإن أسْلَم فَمَا أبْقَى ولكِنْ سَلِمْتُ مِنَ الحِمَامِ إلى الحِمَامِ

(٤١) تَمَتَّعْ مِنْ سُهَادٍ أوْ رُقَادٍ ولا تَأمُل كَرى تحْتَ الرِّجَامِ

(٤٢) فإن لِثَالِث الحَالَيْنِ مَعْنىً سِوَى مَعْنَى انتَبَاهِكَ والمَنَامِ

---

(٣٣) الخطة : الأمر والقصة . الفدام : ما يجعل على فم الإبريق ونحوه ليصفى ما فيه.
القنا : الرمح . الحسام : السيف القاطع .

(٣٦) الجمام : الراحة .

(٣٨) لا يطال له : أي لا يرخى طوله وهو حبل طويل تشتد به قائمة الدابة وترسل في المرعى .

(٣٩) أحمم : من الحمى . (٤٠) الحمام : الموت .

(٤١) السهاد : السهر . الكري : النوم . الرجام : القبور

(٤٢) ثالث الحالين : يريد به الثوب .

ومنذ البداية يبدو المتنبى قادراً على أن يفرض كل مشكلاته على القصيدة ، وكان إحساسه بمكانته قد أملى عليه أن يقف عند أبعاد تجربته متأملاً ، وعند طبيعة الحدث فاحصاً مدققاً ، فى نفس الوقت الذى أوحى لنفسه ولجمهوره فيه أنه إنما يتعامل من منطق التثنية فى الخطاب على نهج القدماء ، ولكنها تثنية تنأى به عن عالم الرفقة الجاهلية ، للتحول إلى إحساس واع بمكانه « الأنا » فى زحام هذا العالم ، خاصة إذا جاءه المرض ليزيد من كآبة ذلك الزحام وطبيعة صراعه معه .

فالمطلع يكشف اعتزاز المتنبى بنفسه التى يجعلها أجلَّ من أن تُلام، وخير للائميه أن ينتهوا عن لومه ، فهو لا يخدع به ، ولا يقبل فيه طاعة ولا خضوعاً ، وهو يجد من المبررات ما يقنع به الآخرين من واقع أفعاله التى تتجاوز أقواله ، ولا تعرف سبيلاً إلى الضيم أو الضعف ، ولذا فهو يرفض مرارة القيد ، أو الإحساس بالأسر ، بل يرفض أن يستضاف لدى البخلاء إذا ما انتهى به الطريق إليهم ، حتى ولو لم يجد سواهم .

ومن الطريف أن ينظم أبو الطيب ميميته حول المرض الذى أصابه وضاق به ؛ ليفتتحها بهذا الفخر بنفسه ، فهو لا يرضى الاستسلام حتى للمرض ، ولكنه يجد فى ذاته من المقومات ما يجعله ابناً للصحراء ، يلبى نداءها ، ويصور فتنتة بها ، وحنينه إليها ، وتفاعله مع أجوائها ، وتوحده مع ناقته حين يسير بها عبر مساراتها .

فهو يتخذ من الجانب الإيجابى فى ذاته مقدمة يدخل بها إلى قصته مع المرض ، جاعلاً من فلسفة حياته ضابطاً يحكم هذا الفخر ، ويوجهه كما أراد له ، ولذلك لا يُنهيه حتى يعرّض تعريضاً واضحاً بكل ما أدى به إلى مرضه ، فيرفض أن يستضاف لدى أدنياء القوم من البخلاء ، ولعله قصد بذلك كافوراً حين أساء معاملته ، حتى جعل من هذا الموقف معرضاً للانتقال الدرامى إلى تصوير حالة الانهزام والضعف التى سيطرت عليه أمام عنف المرض وشدته ، ولعله لم يشف نفسه بمجرد التلميح والإشارة إلى ما كان من كافور ، ولكنه آثر الإضافة والتفصيل حين راح يتهم كافوراً بالرياء والمداجاة ، معرّضاً به وبما يضربه من حوله من سياج الشك الذى راح الشاعر يضيق به ، ويعانى منه ، حتى راح يفرض شكوكه على كل الناس من حوله ، لمجرد أنهم بشر لا يأمن لهم جانباً ، ولا يهدأ إلى صدق التعامل من خلالهم .

وهو يمضى بصوره الشعرية إلى عرض أبعاد المرض الذى أصابه، فيصورها ويتعرف عليها بدقة ، ويكشف عن جوانبها الجسمانية التى أيقعته ، وفيها يتخذ من التشخيص وسيلته الفنية ، فإذا الحمى تطارده وتصر على لقائه ، وهو يملُّ هذا اللقاء ولا يتمناه ، ولكنها تزوره ، وتتخذ من الظلام ستاراً لتلك الزيارة ، وكأن بها حياء وخجلاً ، وهو يحاول أن يردها عن نفسه ، بأن يهيىء لها من أنماط الفرش ما يمكنها أن تستقر فيه ، ولكنه تصر على أن تتصارع مع الشارع ، فتقتحم عليه عظامه ، لتقضى معه ليله ، ولا تكاد تغادره إلا مع انبلاج الصبح ، المرتقب ، وهو ما يحسن تحليله عبر المجالات الآتية :

المجال الأول

عبر حقل الموروث

المجال الأول

فى حقل الموروث

لسنا فى حاجة إلى التوقف عند بداوة أبى الطيب أو عروبته ، فقد أفردت لها دراسات خاصة كثيرة ، وأردفتها دراسات أخرى حول تلمس صدى أى من النزعتين فى نتاجه الشعر [٢] .

ولكنا فى حاجة إلى استقراء ما تحتويه قصيدة « الحمى » من دلالات على انشغال الشاعر بموروثه ، وهيمنته على ذاكرته ، وتمكنه من مخيلته ، فإذا هو ينطلق بما يمليه عليه هذا الموروث الذى عاشه واستوحاه واستوعبه وتلقاه ، وأفاد منه وعياً وإبداعاً ، فكانت ذاكرته حاضرة لم ينس أطراف المنهج ، ولم يتجاهل مجالات الصورة الجاهلية منذ بدأ يترنم بيت المطلع قائلاً :

ملوكما يجل عن الملام .. ووقع فعاله فوق الكلام .

إذ لا يخفى هنا أنه بدا شديد القرب من حس هذا الموروث ، وفى نفس الوقت يجد نفسه شديد البعد عنه ! فكيف تراءت له هذه الحقائق المتضادة؟.

لقد بدا شديد القرب من الصورة القديمة منذ تحدث بلغة الصحبة التقليدية وآثر خطاب الصاحبين ، على غرار « قفا نبك » « عوجا على الطلل المحيل » كما بدت الصورة أقرب إلى التخصيص فى منطقة العذل أو اللوم ، وفى أشباه موقفه وموقعه النفسي حين يهيمن عليه حس الجاهلى الصعلوك حين يرفض اللوم ، وإن كان يتأثر به على نحو مما عرضة تأبط شراً فى قوله :

عاذلتى إن بعض اللوم معنفة وهل متاع وإن أبقيته باق؟(٣)

فالعنف وارد قرين اللوم ، وإن كان الشاعر يرفضه من منطلق فلسفته الخاصة وحرصه على استمرار الخروج فى سبيل صعلكته ، وهو ما يتردد له نظير فى مجال إنسانى آخر أكثر رحابة حين يفخر حاتم الطائى برفضه اللوم :

فقدما عصيت العاذلات وسلطت على مصطفى مالى أنا ملى العشرُ.(٤)

وهو نفس السياق الذى عاشه طرفه بن العبد رافضاً ومتمرداً حين راح يجادل لائمه ، لينتصر عليه انتصاراً حوارياً ، يرجح فيه رؤيته الخاصة التى تسقط كل ما سواها ، وكأنه يهتف بهذا التحدى قائلاً قولته المشهورة :

ألا أيهذا اللائمى أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل انت مخلدى ؟
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتى فدعنى أبادرها بما ملكت يدى (٥)

وكأن القياس هنا يتشابه من المنظور القديم الذى التقى فيه

الشعراء حول هذا القاسم المشترك بينهم حول رفض اللوم ، أو قبوله على مضض لدى فريق منهم ، ولكن أبا الطيب بدا قريباً إلى موقف عبد يغوث بن وقاص الحارثى حين وقع فى أسر خصومه ، ولعل الأسر هنا يقترب من أسر الحمى للمتنبى ، فإذا بعبد يغوث يستهل قصيدته مصورا منطق اللوم وأصداءه قائلاً :

ألا لا تلومانى كفى اللوم مابيا فما لكما فى اللوم خير ولاليا .
ألم تعلما أن الملامة نفعها قليل وما لومى أخى من شماليا . (٦)

ومن هذا التشابه يبدو القرب من الموروث ، وإن ظل مستوى الدلالة يتجاوزه كثيراً ، خاصة إذا استوقفنا ذلك الأداء اللغوى المقصود من نظم البيت ، فإذا بالملوم هنا يبدو أعلى منزلة وأرقى رتبة من لائميه، وعلى المستوى النفسى فهو يرقى عليهم جميعاً ، بل يعلو على اللوم ذاته ، وكأنما استعار من القديم لغة التثنية ليضيف إليها أبعاداً من عالمه النفسى الخاص ، فما عرف عن الرجل من رفض الاستكانة ولا قبول الضيم ، حتى فى أحلك ظروف حياته ، فإذا هو أمام المرض يقاوم ويتحمل ، وكأن بيت المطلع يتجاوز مرحلة الشكوى التى نعرفها عند القدماء ؛ شكوى الشيب أو الزمن ، أو استدعاء ذكريات الشباب كضرب من التعويض النفسى عن حالة الفقد والضياع ، وهو مالم يستسلم له الشاعر هنا ، وكأننا معه بصدد مطلع قصيدة فخر لا قصيدة فى الشكوى ، فهو أجلُّ من أن يلام ، ووقع فعاله- على حد تصويره - فوق الكلام ، وهو ما يعكس طبيعة شخصية المتنبى كنمط بشرى له خصوصية رؤيته لكل ما حوله ومن حوله ، وله أيضاً تفرد موقفة أمام

كل العواصف التى كادت تعصف به فى حياته عبر فترات متعددة منها.

ومن خصوصية النمط يستمرىء الشاعر هذه اللغة الحوارية عبر الموروث فيظل يبحث فى أعماقه ، فيجد من صوره الكثير الذى اجتذبه، ولا يكاد يحيد عنه ، بل راح يسجل وقفته من كائنات الصحراء ، وكأنما استقطبه عالم البداوة الذى أحبه وعشقه ، فأخذ من مقوماته مادة أخرى يستكمل بها الصورة الأولى للصحبة ، فعاود الحوار من خلالها ، واتخذ معطيات صوره من واقع معجمها : من الصحراء مكاناً وزماناً ، ومن طبيعتها الصامته والمتحركة على السواء، وهو ما يستكمله بحواره المتكرر حول كائناتها التى شغف بها وشغفت به ثم ما طرحه من تصريح بطبيعة الرفقة التي يعمد إليها ، ويستريح لرفاقه من خلالها، إنها الصحبة الجديدة التى تحكى قصته كفارس عملاق ، يتجاوز مخاوف الجاهلى القديم عبر الأجواء ، فلا يستكين لما استكان له ، بقدر ما يتجاوز هذا العمق النفسى إلى مستويات أخرى يختار فيها صحبته بشكل خاص من خلال «ربه وسيفه» فحسب .

من هنا كانت علاقته بالمادة الموروثة مهيمنة - إلى حد واضح - على أبيات التقديم التى صدر بها القصيدة ، وإن ظل يتصارع - فنياً ونفسياً - مع هذه المادة ، فما كان ليخضع للنموذج القديم استعباداً ولا استسلاماً ، شأنه فى ذلك شأن مسلكه العام فى حياته ، فإذا به يقترب من مناطق الإضافة والابتكار ، وإذا به يحرص على التجديد فى مادة

الموروث ، حتى ليبدو مجدداً ومحافظاً فى آن واحد على غرار ما صنعه فى قافيته المدحية فى سيف الدولة ، حين استوقفه مشهد الظعينة كنموذج موروث أيضاً ، فلم يشأ إلا أن يجدد فيه حين قال عن الطلل وتبعات زوال الأثر :

وما عفت الرياح له محلاً   عفاه من حدا بهم وساقا .[7]

فإذا هو يلقى باللائمة عى الحادى بديلاً عما صنعه الشعراء من قبله مع الرياح والأمطار وعوامل الطبيعة التى أزعجتهم طويلاً ، وأوجزها حسان فى قوله ضمن همزيته :

ديار من بنى الحسحاس قفز   تعفيها الروامس والسماء (٨) .

وإذا بطبيعة الشاعر تغلب عليه فى المساق الفنى غلبتها فى مجمل مساقات حياته ، فإذا ما تجاوز مثل هذا الحوار إلى غيره ، وجدته يتوقف مراراً عند المواد الموروثة يلتقط من بينها أشدها قرباً إلى مادة أدائه وتصويره ، فإذا ما بدا شغوفاً بنفسه ، مندهشاً أمام قدراته الخاصة راح يضيق بكل ما حوله ، فبدأ ينظم رؤيته الحكمية التى استوحى فيها - أيضاً - من معجم البداوة مشهد المطىّ وقد أضناها السرى وأنضاها الطريق الطويل عبر الصحراء وهو ما وظفه تصويراً فى تعجبه سخرية واستهزاء - ممن « يجد الطريق إلى المعالى ولا يذر المطى بلا سنام »، فما وجد معادلاً للمحاكمة التى أرادها إلا من خلال مشهد الإبل وقد ذاب سنامها من إرهاق السفر ووعثاء الرحلة ، مما يكاد يذكرنا على الفور بصورة أبى تمام حول بعيره ، وقد أكلت منه الصحراء فاستردت ما أعارته إياه المروج الخضر من قبل :

رعته الفيافى بعد ما كان حقبة   رعاها وماء الروض ينهل ساكبه (٩)

وإذا هو يأتى على الصورة من أعماق ذاكرته ، وكأنه يردد ما رآه مراراً فى مثل هذا المشهد كما صنع فى حواره الطريف مع وحش الصحراء عبر رحلته إلى سيف الدولة، فإذا به يخاطبها - أى الوحش - استعطافاً لها وإشفاقاً على إبله المهزولة منها :

أباحك أيها الوحش الأعادى   فلم تتعرضين له الرفاقا

ولو تبعت ما طرحت قناه   لكفك عن رذايانا وعاقاً

من هنا كان النمط المتكرر حول تلك المطىّ ، وحول السنام مكملاً لما سبق تصويره لديه فى نفس القصيدة من حوار حول معطيات صورة الإبل ذاتها على مستوى الصوت (البغام) ، وعلى مستوى البصر (العيون) وحتى على مستوى الحركة ، بين (الإناخة) ، (المقام) ، وهو ما يظل متكرراً بهذا الإلحاح الشديد لديه ، منذ استوقفه المكوث فى أرض مصر ، فما وجد لحاله معادلاً إلا اختفاء (خيب المطى) فلا هو ينصرف عن هذا الإقليم تقدماً أوتأخراً ، ولا هو يرى من خبب المطى، ما عشقه منها من قبل (١٠).

فإذا ما حكى قصته مع الحمى ، وقد استوقفته مشاهدها المزعجة المؤلمة رآيناه يتوجه مرة أخرى إلى الموروث يستوحى من مشاهد الماضى ما يحكى حنينه وشوقه إلى ما كان من موقعه من زمام ناقته ، وكذا ما كان من ضروب سيرها ، وما بدا من صور لغامها ، وكأن لوحة الناقة راحت تتردد لديه بهذا الشكل الاستطرادى الدال على موقعه من

موروثه، فما تردد في الأخذ منه بهذه الكثافة التى ازدادت عمقاً حين أضاف إليها أبعاداً أخرى من فروسيته التي ظهرت منذ أبيات المطلع حين شغله (سيفه) فى البيت (٦) ، ثم استطرد حوله فى البيت (١٤) ثم عمد إلى معاودة الاستطراد فى البيت[٢٩] .

فإذا أضفت إليه أداة أخرى برز الفرس فيها سيد الموقف وكادت اللوحة الفنية تكتمل لدينا عبر أبيات القصيدة ؛ فالشاعر هنا فارس يشغله من أمر فرسه ما يطرحه من صور التشابه بينهما ، وهو ما سنعرض له فى حينه حين يمتد الحوار إلى مشهد التوحد النفسى بينهما.

ولكن الظاهر هنا أن خبب المطىّ ، وصورة الرازحة تكتمل بلوحة الجواد التى استوقفته بكل تفاصيلها ودلالالتها .

فإذا جاز لنا التوقف عند أصداء الموروث تحديداً بدت مكشوفة لنا صراحة عبر الأبيات المتوالية فى صدر القصيدة (١ - ٦).

ثم فى البيتين (١٣ - ١٤) ثم فى البيت (١٧) ثم فى البيتين (٣٠ - ٣١) ، ثم فى الأبيات (٣٦ - ٣٧ - ٣٨) وكأن المشهد الذاتى المتردد بهذا الشكل يظل عميق الدلالة على انشغال أبى الطيب بمادته الموروثة التى لم تفارق ذاكرته ، بقدر ما سيطرت عليها . فما إن ينصرف إلى تجديده حتى يرجع إليها استطراداً يؤكد المسلمة الخبرية حول الموقع التراثى للشاعر الضخم [١١] وإن ظلت قدراته واضحة على الابتكار والإضافة بما طرحه علي القصيدة العربية من صورة النضج

والاكتمال التى تظل أشباه هذه الصور دالة عليها، مؤكدة لها .(١٢) .

فإذا أردنا البحث عن العلل والأسباب التى تدفع الشاعر إلى مثل هذا الانتماء وجدنا فى الدراسات التى شلغت به ما يحمل عنا هذا العبء، وحتى لا يصبح الحوار مكرراً فى غير فائدة جديدة ، فلنرجع إلى أى من الدراسات النقدية والأدبية حول الحس التراثى فى تكوين أبى الطيب لنراه يدوياً قحاً ، عربى الفكر والاتجاه والانتماء ، حمل على عاتقه عبئاً ثقيلاً منذ رد على الشعوبيين مقولاتهم ، فراح يترنم بأنغام عروبته على المستوى الشخصى حيناً ، وعلى المستوى العام أحياناً كثيرة وصل بها إلى منطقة حكمية طريفة طرحها فى قوله المشهور :

وإنما الناس بالملوك فما	تفلح عرب ملوكها عجم .
لا أدب عندهم ولا حسب	ولا عهود لهم ولا ذمم.
فى كل أرض وطئتها أمم	ترعى بعبد كأنها غنم .
يستخشن الخز حين يلبسه	وكان يبرى بظفره القلم (١٣) .

فكان مثل هذا الصوت حين يصدر عن أبى الطيب دالاً على انعماسه فى موروثة العربى الذى تمركز - بالدرجة الأولى - فى مشاهد بداوته التى اشتد بها شغفه ، فكانت من وراء إبداعاته التصويرية طبقاً لهذه القياسات المتناثرة التى رأينا منها نماذج مطروحة عبر الأبيات التى حددناها من الميمية .

على أن هذا التحديد لا ينتهى بنا إلى الانقطاع عن التراث فى

بقية صدر القصيدة وأبياتها بقدر ما يعنى التركيز على هذه الكثافة للمادة الموروثة فحسب ، وحتى لا نصادر على بقية الصور فلنعد قراءتها لنتلمس وراء كل منها بعداً خفياً متميزاً من أبعاد ذلك الموروث التى سيطر على ذاكرة الشاعر فكان طبيعياً له أن يصدر عنها بالدرجة الأولى .

ولعل فى المجال التالى ما يزيد الموقف وضوحاً ، مما يؤكد هذا المنظور التراثى ويكشف ما خفى من بقية جوانبه .



المجال الثانى

حول إشكالية التوحد النفسى

المجال الثاني

التوحد النفسى

ويبرز لدينا مفهوم التوحد النفسى هنا فى صورته البسيطة التى تتوقف عند موقع الشاعر من الجدل مع موضوعه ، فإذا هو يكاد يذوب فى هذا الموضوع ذوباً ، وإن شئت فهو يتوحد معه تفاعلاً إيجابياً يشده إليه ، ولا يكاد يصرفه عنه إلى سواه ؛ مما يذكرنا بذلك التوحد القديم الذى سجله الشاعر الجاهلى مع ناقته ، كما كان فى ناقة طرفة بن العبد فى معلقته ، أو ناقة كعب بن زهير فى لاميته الاعتذارية فى مدحه رسول الله صلى الله عليه وسلم (١٤) . إذ يبدو الشاعر القديم شديد الشغف بناقته ، وكأنما احتلت فى نفسه دور المحبوبة ، فأصبحت معادلا لها ، أو كأنها راحت تجذبه إليها من خلال خطرها فى مسيرة حياته الدائبة ، فلم يشأ إلا أن يصور وقعها فى نفسه حتى شبهتها بعض الدراسات الأدبية بموقع البقرة المقدسة عند الهندوس ، (١٥) واستشهدت بعض الدراسات الأخرى بتميز هذا الموقع فى نفس البدوى القديم بما كان من واقع الاستشهاد القرآنى بأهميتها ودورها فى قوله تعالى « أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت » وبحثنا الآن فى القصيدة عن صيغة

التوحد - بهذا المعنى - تمليها علينا بالدرجة الأولى - صور الشاعر الذى بدا شديد الاهتمام من خلالها بتصوير شرائح لتوحده الذاتى مرة مع الصحراء وأخرى مع الناقة ، وثالثها مع مقومات فروسيته من جواد وغيره ، وإن ظل مميزاً له أن يبدو هذا التوحد رد فعل لحالة من النفور الاجتماعى ، وإن شئنا رأيناه نفوراً إنسانياً عاماً، يحس فيه الشاعر قدراً واضحاً من « الاغتراب النفسى » (١٦) . فهل قصد إلى تصوير ردود فعل هذا الاغتراب فيما نجده لديه من توحد ؟ وهل راح يعكس تلك الروح العدوانية الشرسة تجاه البشر باعتبارهم بشراً ؟ وكذلك فعل نظيراً لها فى موقفه من الحمى ذاتها حين تصيبه أيضاً كإنسان؟.

لعل الإجابة عند مثل هذه التساؤلات وما حولها تحكى لنا ملامح من هذا التوحد النفسى ، تلك التى بدأت تتوالى عقب بيت المطلع مباشرة ؛ ذلك أن الشاعر فى بيت المطلع بدا عدوانى اللهجة فهو يرفض أن يلام ، لأنه « أجلُّ من أن يلام » ! وهو لايستكين للائم ، ولا يعبأ بلومه ، فهو يأخذ من لا ئميه - بهذا القياس . موقفاً عدوانياً صريحاً، يعقبه أداء فعل الأمر الدال على ذلك ، فى « ذرانى » ثم تأتى « واو المعية » مؤكدة هذا الدلالة ، راصدة عمقاً متميزاً لها ، وكاشفة عن مذاق خاص فى تلقيها فهي-أى واو المعية - تضمن توحده مع «الفلاة» وكأنه يكشف بغضه للدليل فيها ، أو - على الأقل - يحقر من شأنه . والصورة مبتكرة وجديدة، وإن ظلت لها أرصدة أخري في غير هذه القصيدة ، مما يظل ضمن نتاج الشاعر نفسه علي نحو مما صوره فى

مدح سيف الدولة ، حيث شغله فى مطلع القافية هذا العداء للحادى قائلاً عن الربع ومصوراً واقع الطلل وإيقاعه على نفسه:

وما عفت الرياح له محلا عفاه من حدا بهم وساقا

فهل راح يبغض الحادى فى كل صوره ؟ أم ارتبطت صيغة البغض لديه بهذه المواقف الصعبة التى تبدو مرة فى الإنذار بالفراق ، وأخرى - هنا - فى القيام بدور العاذل بينه وبين محبوبته التي يطمئن إليها: الصحراء ؟ مما يذكرنا بما طرحه الدرس الأدبى حول توحد شاعر أموى مثل ذى الرمة مع صحرائه ، فكانت بالنسبة له المحبوبة الأخرى التي يعشقها ولا يكاد يتجاوزها إلا إلى محبوبته الوحيدة مية أو خرقاء علي توحد دلالة الاسمين معاً . (١٧).

ولا شك أن توحد الشاعر مع الصحراء هنا يعد سمتا جديداً للموقف الشعرى ، فهى فى مخيلة الشعراء مصدر للخوف ، وإثارة الرعب والفزع ، إذا قسنا الموقف - مثلاً - بما طرحه قول شاعر مثل بشار :

وفلاة زوراء تلقى بها العيـ ـن رفاضاً يمشين مشى النساء .
من بلاد الخافى تغول بالركـ ـب فضاء موصولة بفضاء .
قد تجمشتها وللجندب الجو ن نداء فى الصبح أو كالنداء (١٨).

ومن قبل بشار تترك لنا البيئة الجاهلية صوراً مفزعة لنهار الصحراء وليلها على طريقة تأبط شراً فى تصوير «قنته» الجبلية ، وما أحاطها من أجواء حارقة :

وقلة كـــسنان الرمح بارزة ضحيانة فى شهور الصيف محراق .

بادرت قنتها صبحى - وما كسلوا- حيث نميت إليها بعد إشراق.

وكذا كان ليلها المرهق لكل من يبتغى السرى فى جوفها :

عـارى الظنابيب مـشـتـد نواشـره مـدلاج أدهم واهى الماء عـسـاق .

وقديماً أسماها الشعراء بالمفازة تفاؤلاً بالنجاة من أهوالها ، والفوز من وعثاء السفر والمعاناة فى قطعها ، وهو ما يطرحه تصوير الشاعر لكائناتها التى لم تكد تتحمل مثل هذه الأجواء منذ الصباح الباكر على نحو ما قاله بشار أيضاً : قد تجشمتهاوللجندب الجون نداء فى الصبح أو كالنداء. وكذا كان ما طرحه حول مخاوف ليلها وما يثيره من الذعر فى النفوس :

دليل دجـــوجى تنام بناته وأبناؤه من هوله وربائبــه .

إلى غير ذلك من صور كثيرة يحسن أن نرجع إليها فى مظانها الكبرى ذلك أننا لا نرمى هنا إلى إحصائها، إلا أن تظل مؤشراً لطبيعة اللغة العدوانية للشاعر - عامة- مع صحرائه إلا أن يكون بدوياً بداوة المتنبى فى هذه المنطقة من توحدة مع الصحراء مكاناً وزماناً ، فما كان ليخشى الهجير ، ولا ليحتاج لثاماً يحميه من نيرانه ، بل يطلب مواجهة ذلك الهجير، فهو يستعذبه ويستسغه ، ويجد فيه ذاته، ويصرح بهذا كله عبر البيتين (٢ - ٣) موزعاً الموقف المتناقض بين شطرى البيت الثالث وعامداً إلى التوكيد الذاتى الصادر من أعماق

نفسه « فإنى » ليسجل صورة ما يستريح إليه من واقع الصحراء وهجيرها ، فى موازاة ما يزعجه من الإناحة والمقام ، مع اختيار واضح لكلمة « الإناخة » من معجم البدوى المعلق بصورة « الناقة » أو مشهد « البعير ».

ويمتد لديه سهم التوحد ، وتتصاعد لهجته ، وتزداد صورته تركيباً ووضوحاً وإيغالاً ، خاصة حين يتجاوز المكان والزمان ليستقصى بقية أركان الصورة ويستكمل مقوماتها ، فيسجل توحده مع ناقته التى ربطها بمتاعه ، وجعلها رواحله ، وبنى الصورة على مستويَيْن : بصرى وسمعى ، جعل من خلالهما التوحد يقع بين حواسه ، وبين حواس ناقته، مما يضمن له سلامة الرحلة عبر الصحراء ، فعينا ناقته هما عيناه ، وبغام ناقته ما هو إلا بغامه هو نفسه ، ومن ثم اكتمل لديه هذا الضرب من التوحد بما يضمن له سلامة مسيرته ، محباً للصحراء ، عاشقاً لها ، غير هيّاب ولا وجل من مغبة قطعها ، أو مواجهة أخطارها.

ولم يشأ الشاعر أن يقف بالصورة عند هذا المدى بقدر ما قصد إلى الامتداد بها عبر أفق آخر ، يصور له من خلاله موقفه الذاتى كبدوى خبير بالصحراء ، مدرَّب على فهم أغوارها ، وإدراك حقائق أجوائها ، فيصور موقفه من « برق الغمام » وكيف يشغله عدّه حتى ليعرف أين يسقط مطر السحاب ، وكأنه يذكرنا بما كان من كليب بن ربيعة أخى المهلهل الذى عرفه عصره « بحامى السحاب » من واقع ترقبه له ، وعده البرق ؛ ليتوقع نزول المطر من عدمه [٢٠] فإذا بالمتنبى

يكشف فراسته وخبرته على طريقة كليب ، نافياً حاجته إلى من يهديه إلى مصدر المياه ، فهو يدركه من واقع توحده مع كل أجواء الصحراء ، وكما توحد مع « الهجير » من قبل توحد هنا مع « برق الغمام » فلا يخطئ عده ، ولا يخيب توقعه ، فقد خبر الحركة وسبر أغوارها بمعرفته العميقة بها ، ومراسه الشديد معها وكأن مشهد « التوحد » لا ينتهى حتى يستدعى الشاعر صورة « الرفقة » التقليدية ، تلك التى درج عليها شاعرنا القديم منذ الجاهلية ، ولكنه يتجاوز المنطق القديم حول «فقا نبك » ليطرح بعداً آخر يذكرنا فى جانب منه بما كان من حرص الجاهلى على التغيير فى مسألة « الرفقة » ذاتها ، تلك التى اختفت من عالم « الصعاليك » مثلاً ، ليوجد لها الشعراء بدائل ونظائر تغَنىٌ بها الصعلوك من واقع صعلكته ورفاقه على نحو ما نظمه تأبط شرا فى قوله :

فذاك همى وغزوى أستغيث به　　　إذا استغثت بضافى الرأس نغاق .

فإن كان ثمة ضرورة « للرفقة » فلتكن ، ولكنها رفقه من نمط جديد لم يستوقف الشعراء قبل أبى الطيب ، إنها صحبة تعكس «اغترابه» وتحكى « توحده النفسى » ، فهو يغترب من رفاقة عن الأنام ، ويتوحد مع « سيفه وربه » حتى لا يظل وحيداً فى فلاته وإن سبق - أيضاً - توحده مع أجوائها ، وبذا يتضح حرص الشاعر على استقراء جوانب نفسيته التى تبدو لنا معقدة منذ كرهت كل ما حولها لأنه إنسانى ، فإذا هو يتجاوز الإنسانى إلى ما سواه ، كشفاً عن

جوانب بارزة ضمن هذا « التوحد » تكررت صوره ومستوياته عبر هذه الأبيات (٢ -٦).

وربما أراد الإفصاح عن سر عقدته حين أردفها بتصريحه المحكم الذى ردد فيه رفضه المبدئى لفئة من البشر لا يسعده أن يستضاف لديها ، حتى وأن لم يجد ما يقتات به على الإطلاق ، ولعله - هنا - يميل إلي مقولة البحتري فى عمق قصيدته السينية :

وإذا ما جفيت كنت جديراً أن أرى غير مصبح حيث أمسى (٢١)

وإن كان امتداد الصورة يتجاوز هذا العرض إلى بعد آخر أكثر اتساعاً، فهو ينفى عن نفسه قبول الضيم الذى جسده فى استضافة البخلاء له ، وإن اتسع لديه حقل التصوير بعد ذلك كما سنعرض له - فى حينه - حين نكشف موقف الذات من الآخر كنمط موازٍ لهذا التوحد ومناقض لمعطياته.

ثم تجذبه لغة التوحد النفسى مرة أخرى حين يمتد لديه الحوار ، وتتحرك عنده المشاهد ، فإذا به يتوقف عند لوحة حكمية ، يجعل محورها نفس المجال فى البيتين (١٤ -١٥) حيث يسجل سخريته ، وتهكمه ، وتعجبه ممن يمتلك حيوية الشباب ورونقه ، ثم ينصرف عن همته وقوته إلى تخاذل واستسلام ، وكأن المتنبى لم يجد معادلاً لهذه السلبية سوى نبوة السيف الهزيل ، وكأنما أراد أن يستوفى أركان الصورة إيغالا وتوكيداً وإضافة مقصودة أتى بها من واقع هذا التوحد النفسى الذي سخر فيه أيضاً ممن يجد طريق المعالي ومع هذا لا يتنكبه،

بل يحيد عنه وينصرف إلى غيره ، وهو انصراف - بالتأكيد - غير محمود لصاحبه ، وإذا بالشاعر هنا تشغله صورة المطى وقد فقدت سنامها ، كناية عن رهقها عبر رحلة الصحراء الشاقة ، وهى الصورة التى كمنت فى ذاكرته حول «الرذايا » من إبله فى ثنايا تصويره رحلته إلى سيف الدولة فى القافية حين يخاطب وحش الصحراء غاضباً وراجياً:

ولو تبــعت مـــا طرحت قناه لكفك عن رذايانا وعـــاقـــا .

فإذا بهذه الرذايا أو الإبل التى أضناها السرى تظل جزءاً من ذاته، يلح عليه تذكره وتصويره ، ويتكرر لديه نظير المشهد هنا فى المساق الحكمى ، ذلك الذى يهزأ فيه ممن تنبه إلى طريق المجد ومع هذا لم يترك إبله « بلا سنام » إذ يجب عليه أن يتخذ منها سلماً إلى تحقيق مجده فيذيب سنامها ، ويهتدى به إلى كل الذرى مهما بدت بعيدة عنه نائية .

ثم تتنأثر لديه المشاهد الجزئية ويزداد إلحاحه على طرح نتف سريعة تؤكد مثل هذا التوحد ، وتجمع منه أطرافاً أخرى أثناء التصوير الشعرى ، فإذا هو يقيم بأرض « مصر » ولكنه يحس الغربة فيها فلا يتوحد معها ، ولا هو يتسق نفسياً مع أهلها ، ولا يتحقق له شىء من أمله أو حلمه فيها ، من هنا أحس قدراً مؤكداً من ذلك الاغتراب بين القوم ، وكما رأينا كأن هذا الاغتراب يدفع به دفعاً إلى الإلحاح على الوجه الآخر للموقف ، نقصد به التوحد مع الصحراء ، وهو ما وظفه - فنياً - عبر ذلك المشهد الخاطف الذى صور من خلال مقامه فى « مصر »

وكأنما حكم عليه بالحرمان من خبب المطى ، بصرف النظر عن طبيعة وجهته تأخُّر أم تقدم ، إذ لا يهمه إلا معايشة تلك اللحظة السعيدة من لحظات توحده الذاتى مع ناقته وانفصاله عن مصر ، أرأيت تكرار الصيغ المتعلقة بالناقة مراراً إن لم يكن حول عينيها ، فحول سمعها ، وإلا فحول صحرائها ومتاعها ، أو حتى حول مستويات سيرها فيها ؟.

فإذا ما انتقل إلى مشهد « الحمى » وقد أفاض فى تصويره انتابه الشوق أيضاً إلى تكرار صيغ التوحد مرة مع إبله استطراداً حول ما سبق عرضه ، وأخرى مع جواده وأدوات قتاله ، وفى كلٍّ ما يكشف عن هيمنة هذا البعد النفسى على ذات الشاعر عبر حركة إبداعه فى معظم مجالاتها.

ففى الأبيات (٣٠ ، ٣١ ، ٣٢) تستوقفنا معه صورة الأمنية والحلم الذى يعيش أسيراً له ، حيث يتمنى الخروج من الضائقة التى وقع فيها ، وحاول منها الفرار إلى عالم أكثر رحابة ؛ إنها رحابة ذاته الفاعلة حين تتصرف فى « عنان فرسه » أو « زمام ناقته » ، وإن استغرقه نفسياً زمام الناقة بخاصة ، فاشتد شوقه إلى ضروب سيرها من « الخبب » وغيره، ثم تأكد هذا الشوق - تصويراً - بما تاقت إليه نفسه من « حُلِيِّ » الناقة الذى تزينت به ، وهو ذلك « اللغام » الذى غطى مقاودها .. ثم يستكمل المشهد قصداً إلى مزيد من الثبات حوله ، وعدم الانفصال عنه ، حيث يتمنى - صراحة - أن يجد شفاء نفسه عبر « سير » فى صحرائه ، وعندئذ يعود إلى منطق توحده مع كل ما فيها أو عبر فروسيته وأدوات قتاله ومن ثم إلى « جواده » الذى أرجأ

الحديث حوله حتى يطرحه عبر صورة تالية تستوقفنا جوانبها ومقوماتها فيما بعد . وإذا بالمتنبى فى شفاء غليل صدره يعكس بعداً نفسياً متميزاً لديه ، وكأنه تجاوز به موروثه الذى تغنى به أسلافه ، فوجدوا شفاء النفس فى أشياء أخرى ، سجل منها جانباً عنترة فى موقفه من قومه ! .

ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها قيل الفوارس ! ويك عنتر أقدم.(٢٢).

وسجل مشهدا آخر امرؤ القيس على المستوى الغزلى قائلاً :

وإن شفائى عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول ؟.

وسجل مشهداً ثالثاً حسان بن ثابت فى حرب العقائد بين الوثنية والتوحيدية :

فإما تثقفن بنو لؤى جذيمة إن قتلهم شفاء .

فمشاهد الشفاء النفسى تتكرر وتتنوع مشاهدها ، دون أن تصل إلى حد هذه الكثافة التصويرية التى حصر فيها أبو الطيب ذاته عبر مواد توحده بهذا الشكل المتميز لديه والذى تميز به أيضاً .

أما منطقة توحده مع جواده فتظل كاشفة عن فروسية الشاعر العملاق ، ذلك الذى استكن فى وجدانه إمكانية تجاوز كل الشعراء على الإطلاق :

فدع كل صوت غير صوت فإننى أنا الطائر المحكىُّ والآخر الصدى(٢٣).

بل إمكانية تجاوز عالم الشعراء / فى مجمله / والانصراف عن

سوق الكساد إلى سوق « الإمارة » والولاية التى جاء إلى مصر يحلم بتحقيقها منذ خاطب كافورا الإخشيدى :

فارم بى ما أردت منى فإنى أسد القلب آدمى الرواء .

وفؤادى من الملوك وإن كان لسانى يُرى من الشعراء .

وهو قياس ينتهى بنا إلى إحساس خاص لدى الشاعر بالتضخم الذاتى، أو الخروج من دائرة موقعه كشاعر، حتى وإن ملأ شعره أسماع عصره، وشغل به كل جماهيره من مؤيديه وخصومه ، لقد ظل يعيش لحظة الإحساس بحتمية الانفصال عن هذه الدائرة دخولاً إلى غيرها ، تلك التى تحكيها فروسيته منذ صاح وصدع بقوله :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم .

فكان لصورته المرصعة هذه أصداؤها فى مشهد جواده هنا ، أو قد اكتمل له توحده معه ، فاتخذ منه « معادلاً » لحالتيه النفسية والجسدية على السواء ، ومن ثم أوقف عدسته على هذا الجواد لا يكاد يتعداه منذ بدأ بحواره حول دور الطبيب فى تشخيص مرضه (الأبيات ٣٥ - ٣٨).

وفيها يتهم الطبيب بالغباء والجهل ، فقد شخص له المرض على منهج الأطباء ، ونسى أن الشاعر أشد دراية منه بحقيقة مرضه ، فهو « الجواد » ولنا أن نتأمل ما يحتويه هذا الأداء اللغوى المتميز « وما فى طيه أنى جواد » فقد ظهر فيه التوحد الكامل بين الشاعر ومعطيات صورته عبر هذا الجواد ، وهو ما ينفى علم الطبيب به ،

ويجعله قصراً على نفسه ، فهو خبير بأبعادها مما يستكمل اعتداده المتكرر بها على النحو الذى صوره فى خبرته بالناس من حوله منذ أنشد فى القافية :

إذا ما الناس جربهم لبيب فإنى قد أكلتهم وذاقا .

فإذا كان قد تجاوز عقلاء الناس إلى هذا المدى فلا مانع- إذن- من توقفه الواعى عند أعماق ذاته حيت وحَّدها مع جوادها ؛ ليفصل فى أمره من خلال أركان الصورة حول طبيعة هذا الجواد الذى أرهقه البقاء ، وأزعجته الإقامة، فقد تخلى عن عادته ، وسُلب كل صور حريته ، فآن له أن يضيق بواقعه ، وأن يمل الهدوء الذى فرض عليه ، وهو بغيض إلى نفسه ، ومن ثم راح يطرح فى تدرج منطقى طريف طبيعة هذا الجواد من واقع عادته التى اعتادها عبر ميادين القتال ، فما كان له أن يهدأ بهذه الصورة ، وما كان له من عالمه إلا الحركة الدائبة من ميدان إلى آخر ، عبر ذلك التنقل المستمر من حرب إلى أخرى . وإذا به الآن يعانى هوان أمره من منظورين :

أولهما : أنه فقد حريته منذ أُمسك به ، فما وجد من خلاله ما يسمح له بالانطلاق والبحث عن وسائل عيشه .

وثانيهما : أنه مع هذا الفقد وذلك القيد لم يجد ما يشفى نفسه أو يشبع جوعه من عليق يقدمه إليه فارسه وكأنما تركه بعيداً عن وسائل الحياة .

وهنا يتضح - بجلاء - كيف أصبحت صورة « الجواد » معادلاً

تاماً لوضع الشاعر بين ماضيه وحاضره ، وهو ما قصد إلى تفصيله حول واقعه بوجه خاص ، فلا هو نال أمر الولاية التى جاء يحلم بها فى مصر، ولا هو وجد حريته لأن ينطلق منها إلى غيرها من الأقاليم ، بل ظل أسير « الحمى» التى « أصابته » والتى عكف على تصويرها عبر أبيات قصيدت فى مشاهد أخرى متعددة يأتى تحليلها فى موضعه من قراءة النص .

وعلى المستوى الفنى يتضح لنا حرص الشاعر استطراداً على عرض واقعه النفسى الأليم من خلال ما طرحه من صور هذا التوحد مما يكشف - فى مجمله - عن هيمنة حس البداوة علي وجدانه وذاكرته ، فما كان لينصرف عنه إلا لتحقيق حلم تراءى له عبر آفاق بعيدة ، أما وأن الحلم لم يتحقق فقد ظلّ أسير معاناته وآلامه ، آملا- على الأقل- فى العودة إلى انطلاقة حريته التى سعد بها من قبل ، ومن ثم راح يحاول الخلاص من هيمنة واقعه بمراجعة متكررة لصور الماضى ، ورغبة أكيدة فى العودة إليه إن لم يتحقق له ما قصد إليه من الطموح والأمل المرتقب .



المجال الثالث

ردود الفعل
ورفض الآخر

المجال الثالث

رفض الآخـــر

وينطلق رفض « الذات » للآخـر هنا من واقع الإحســاس بالعـدوانيـة أو الظلم والغبن الاجتـمـاعى ، وهو ما قـد يتـولد عنه الإحساس باغتراب الذات فتبدأ فى إعلان التمرد الذى قد ينسحب على علاقتـها بذلك « الآخر » نفوراً وبغضاً ، خاصة إذا أحس المبدع قدراً من الضياع - طبقاً لتصوره الخاص - قد ينتهى به إلى الفشل فى تحقيق طموحه ومراميه .

من هذه الانطلاقـة كانت بداية المتنبى منذ بيت المطلع فى حواره مع لائميـه ، مما بدا متميزاً من خلاله كما عرضنا له من قبل فى موضوعه ، فإذا به يرفض اللوم ، ويعلو عليه ، ويسمو على أهله ، وإذا بفعاله تفوق قول اللائم ، بل ربما فاقت فعله أيضاً ، فهى مقدمة الرفض لهذا « الآخر » وتبنى صيغة عدوانية مؤكدة تجاهه .

ويبدو هذا المجال رد فعل طبيعياً للمجال الثانى الذى عرضنا له أيضاً ، فربما كان التوحد من أثر هذا الإحساس بالانفصال أو البعد ، وربما كانت العدوانية هى الأساس الأول لحركة الشاعر مما أفرز لديه مثل

هذا الرفض : بالضبط كما نلتمسه لدى شعراء الاتجاه الرومانسى المعاصر منذ استبدلوا بالمجتمع وتقاليده وموروثاته نغماً آخر توحدوا معه ، ولم يحاولوا الانفصال عنه فكان البديل النفسى لديهم من خلال اللجوء إلى الطبيعة باعتبارها الأم الرؤوم التى لا تتأبى على تطويع كائناتها طبقاً لمعطيات التجارب لدى أولئك الشعراء .

وأول ما يبدو « رفض الآخر » لديه صراحة حين يستوقفه فئة بعينها من أهل البخل ، حيث تتأبى نفسه أن يستضاف لديهم حتى وإن لم يجد ما يقريه على الإطلاق ، وهو رفض له ما يبرره من أنفة الشاعر واعتداده بذاته ، وسعيه الدائب خلف مطامحه الكبار ، فأنَّى له أن يتنازل عن كبريائه أمام ذلك « الآخر » خاصة إذا اعتبره بخيلاً بهذه الصورة التى تأمل فيها ذاته بهذا العلو أولاً ثم تأمل الآخر بهذا التدنى ثانياً ، ثم توقف عند رؤية البحترى المتميزة - ثالثاً - حيث عرض منها نظير هذا البعد فى قوله فى السينية :

- فإذا ما جفيتُ كنت جديراً .. أن أرى غير مصبح حيثُ أمسى

ولكن أبا الطيب يبدأ فى الإعراب عن ذاته وإشكالياتها الكبرى ، فى ظلال ذلك التضخم الذى عاشت فى إطاره ، فإذا بالموقف يتجاوز لديه مسألة البخلاء إلى الناس بعامة ، وإذا بالشاعر يتحول إلى «فيلسوف» أو «حكيم» يحلل طبائع الناس من خلال ذاته ، وكأنما قصد إلى التفصيل بعد الإجمال ، أو ربما رمى إلى حسن تعليل لما سجله فى البيت الأول ، أو حاول أن يستغل ما هو بصدده فى تعميم الحكم والاتساع بمجال الصورة التى ربطها بما عاشه وشاهده فى واقعه

الاجتماعى من خلال الناس فى البيت (٨). مما دفعه إلى الممالأة والنفاق لا لخلل فى ذاته ، ولا استجابة لاستعداد لديه بل لضرورة اجتماعية وجد فيها مصانعة الناس أمراً مفروضاً عليه ، حين أصبح الود ضرباً من المخادعة والمراوغة وعندئذ راح يبتسم لكل من يبتسم له ، دون أن يبدى خفايا نفسه ، أو يجهر بما يحمله فى ضميره له ، مما جعل القدماء يقولون أن كافوراً حين بلغه هذا البيت لم يعد يبش قط فى وجه المتنبى ، وهو ما قد يكشف شيئاً من تأثر الشاعر بما عاشه واقعاً من ناحية وبما عاشه تراثا كامناً فى لاوعيه من ناحية أخرى ، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار اعتداده بنفسه وحكمته على غرار ما قاله فى القافية :

إذا ما الناس جربهم لبيب   فإنى قد أكلتهم وذاقا .
فلم أر ودهم إلا خداعا   ولم أر دينهم إلا نفاقا .

وكذا على نحو ما سجله حوله القدماء حين اعتبروه وأبا تمام حكيمين والشاعر البحترى ، ولعله راح يبحث فى أعماقه عن حكماء الجاهلية ومقولاتهم ، فاستوقفته حكمة زهير المشهورة :

ومن لم يصانع فى أمور كثيرة .. يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم .

بل ربما استوقفه من أصوات هذا الموروث البعيد شكوى الشعراء من واقع الغبن الاجتماعى بعامة ، وغبن ذوى القربى بخاصة ، على نحو ما رصده قول عنتره مثلاً :

فإذا ظلمت فإن ظلمى باسل   مر مذاقته كطعم العلقم .

أو قول طرفة :

وظلم ذوى القربى أشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند .

فكان الإحساس مضخماً لديه ، وكأنه يوجه من خلاله الإنذار إلى كل من يتعامل معه ، فقد تجاوز حد الصفاء وحسن النوايا ، وبدأ يعلن حذره من « الآخر » وحرصه فى التعامل معه ، وكأنه يقترب بنا من منطق عمرو بن كلثوم الحكمى أيضاً فى معلقته :

وإن الضغن بعد الضغن يفشو عليك ويخرج الداء الدفينا .

أو لعلم يذكرنا بما صنعه الأخطل فى استعداء عبد الملك بن مروان على زفر بن الحارث حين نظم حكمته :

وقد ينبت المرعى على دمن الثرى وتبقى حزازات النفوس كما هيا .

أو ما مال إلى زيادته فى التصريح به بعد التلويح :

بنى أمية إنى ناصح لكم فلا يبيتن منكم آمناً زفر .
واتخذه عدواً إن شاهده وما تغيَّب من أخلاقه دعر (٢٤) .

وسواء استوقفتنا الأبعاد الذاتية للصورة أو معطياتها الواقعية ستظل دالة على طبيعة رؤية صاحبها لهذا الآخر من منظور سوداوى لا تكاد تتجاوزه بقدر ما تحاول تبريره وتعميقه ، فإذا بالشاعر يحكى- صراحةً - عن شكه فى أقرب الناس إليه ، وهو موقف يحتاج إلى تبرير حتمى ، وكأنما شاء أن يقطع الطريق على من يطلب مثل هذا التبرير ، فبرّر الموقف بشكل غريب ، حين جعل منطق الشك يمتد حتى

للأصفياء، فقد صوره مرهوناً بكونهم بشراً، أو هم- على حد تصويره- الدقيق « بعض الأنام» ، فإذا بالشاعر يأخذ موقفاً مضاداً من كل بنى جنسه ممن دفعوه إلى النفاق ، ويدفعونه هنا إلى الحذر والشك فيهم ، ألم يقل فى موقف آخر فى معرض حديثه عن شعب « بوان » :

أبوكم آدم سن المعاصى وعلمكم مفارقة الجنان .

فكأنه - هنا - يردد ما يقرب من نفس المقولة ، ويطرح للصورة بعداً تشؤمياً قاتماً ، ربما خفف من قتامته تصنيفه الحكمى فى البيت التالى (١٠) بين « العقلاء » و « والجاهلين » وبين «التصافى» و«الوسام » ، فكأنما أوجد فسحة أمام تصوراته لأن ينقسم الناس إلى الفريقين ، وربما ظل الموقف غائماً بقياسه الخاص ، فهو بلا شك من أعقل الناس ، ومن ثم فهو يرفض ذلك الآخر لأنه جاهل ، وهو المستوى الانفعالى الذى تردد لدى المتنبى مراراً على النحو الذى أفرزته قريحته عبر صوته الفردى فى قوله المشهور :

وإذا أتتك مذمتى من ناقص فهى الشهادة لى بأنى كامل .

وكأنما لم يشأ أن يبحث عن الكمال إلا لنفسه ، أو من يختاره له صفياً أو ندا ، كما كان الأمر فى علاقته بسيف الدولة حين أهداه مقولته الغريبة :

شخص الأنام إلى كمالك فاستعذ من شر أعينهم بعيب واحد .

أو قوله :

لو كان مثلك كان أو هو كائن لبرئت حينئذ من الإسلام .

ومن المفارقة بين « العاقل » و « الجاهل » راح يستطرد حول أنفته وشموخه ، وتضحيته بأدق صور العلاقات البشرية إذا ما تعارضت مع ما تصبو إليه نفسه ، فلا مانع لديه من التضحية بأخيه من أمه وأبيه ،إذا مالم يكن كريماً معه أو هو كريم بعامة ، وكأن الشاعر تدرج منطقياً فى تصانيف الصورة وطرح مقوماتها وصولاً إلى هذه الغاية التى بدا فيها موزعاً بين موقفين : أولهما : شدة اعتداده بنفسه إلى هذا الحد الذى يرفض فيه الضيم ، أو تقبل أى من صور التخاذل أو البخل .

وثانيهما : شدة بغضه لكل من حوله أيا كانت طبائع صلتهم به ، وقرب أنسابهم إليه ، فلا مانع لديه - مطلقاً - من إعلان هذا الرفض ، وتصوير ذلك الانسلاخ من واقع رؤيته الخاصة .

ثم يمتد رفض الآخر لديه ليكتسب بعداً إنسانياً أكثر اتساعاً ، بدا فيه حكيماً منظِّراً لفلسفته ، حين يسخر ممَّن يرون طريق المجد ويتنكبون سواها ، وهو ما سبق تحليله تصويراً فى حوار سابق ، ولكن نتيجته هنا تظل دالة على رفضه لهذا « الآخر » الذى لا يتسق معه ، ولا يراه أهلاً للدخول فى سياق فكره ورؤيته وهو ما يمتد أيضاً إلى (نقص القادرين على التمام ١٦) ، وبعدها يأخذ منعطفاً جديداً فى رفضه « الآخر » من منظور خاص يتعلق بملابسات واقعه الجغرافية والسياسية والاجتماعية جميعاً .

فقد حدد الصورة بأرض « مصر » (١٧ -) وبظروف إقامته هو شخصياً بها ، وبالثبات والجمود الذى فرض عليه ، وكأنما حكم عليه

القعود والبقاء فيها ، وسلب كل صور الحركة والحرية ، وهنا يصب الشاعر رفضه لهذا « الآخر »علي « مصر » وإن قصد كافوراً أو سقوط آماله لديه تلك التى سجلها منذ مدحه قائلاً :

قواصد كافور توارك غيره ومن قصد البحر استقل السواقيا .

ولكن النتائج جاءت على عكس ما تمنى مما حكته حكمته المشهورة :

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن .

ولما أتت الرياح بما لم تشتهيه نفسه آثر طرح رؤيته ، وتسجيل موقفه العدائى ضد مصر وأهلها جميعاً منذ رآها :

فكم ذا بمصر من المضحكات ولكنه ضحك كالبكا .

ورأى من تخاذل أهلها ما ألصقه بطغيان « كافور » نفسه قبل أى اعتبار آخر :

أكلما اغتال عن السوء سيده أو خانه فله فى مصر تمهيد ؟! .

وعلى المستوى اللغوى - هنا - راح يدقق فى تصوير هذه المفارقة بين إقامته فى مصر وبين خبب المطىّ من أمامه أو من خلفه ، فكأن بغضه للأخر - مصر - مما جعله فى موقف عدائى مطلق لكل ما يتعلق بها ، بدءاً من الإقامة ذاتها ، وهو ما استوقفه فى هجائيته السياسية المعروفة « لكافور » حيث صور طبيعة هذه الإقامة فى هجائه إياه قائلاً :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى لكى يقال عظيم القدر مقصود (٢٥) .

وكأنه يسخر من ملابسات موقفه الذى بدا فيه محسوداً من كل من حوله :

أصبحت أروح مثر خازناً ويداً أنا الغنى وأموالى المواعيد .

وهو ما رسخ فى نفسه هذا الحس العدوانى الذى ردده مراراً على المستوى الحكمى فى مثل قوله :

ومن نكد الدنيا عى الحر أن يرى .. عدواً له ما من صداقته بد

ثم انتقل من هذا التعميم إلى درجة من تخصيص الموقف بما أصابه على المستوى الجسدى من المرض فى مصر ، ولعله طرح هذه الصورة بعد عرضه التفصيلى للمستوى النفسى الذى عرضه استطراداً عبر أبيات مختلفة من القصيدة ، فإذا به يشكو ظروف مرضه وطبيعة معاناته (١٨ وما بعده) وهو يعمد إلى التصوير الدال على سخريته من واقعه ، حيث مله الفراش بعد أن كان يمله هو ، فلا يؤثر لقاءه كل عام ! وكان هذا الملل مشبعاً بالدلالات النفسية الحزينة التى صنفها عبر حسن النسق الذى أفاض به فى البيت الثانى مباشرة (١٩) حيث وزع صور العلاقة بكل ما حوله إلى ندرة فى « عواده » أثناء مرضه ، مما يدفعه إلى المزيد من الاغتراب النفسى فى هذا الإقليم الذى أحس فيه اغترابه ومرضه معاً ، ومن ثم راح يعانى «سقم نفسه » وقلبه وإذا به يحسن تعليل هذا السقم ، وكأنه لم يشأ أن يتوقف عند قلة عواده ، بقدر ما أضاف إليها ، هذا التضاد المؤثر فى أبعاد الموقف من « كثرة حساده » وهى الظاهرة التى ترددت كثيراً فى شعره منذ أسمى ابنه محسداً ، إلى ما طرحه من حوارات متكررة حول إيقاع الحسد فى حياته :

مـاذا لقـيت من الدنيـا وأعـجبـه أنى بما أنا باكٍ منه مـحـسـود .

وهو ما طرحه فى بلاط سيف الدولة تحدياً لحساده :

فـأبلغ حـاسـدى عليك أنى كـبـابرق يحـاول بى لحـاقـا .

ومع إدراكه لكثرة حساده يستوقفه هدفه الأسمى الذى لم يتوقف عن السعى دأباً وراء تحقيقه ، وهو يدرك صعوبة الهدف وصعوبة الطريق إلى تحقيقه ، ولكنه لم يألُ جهداً فى سبيل إنجازه أيا كان موضعه وأياً كانت مشقات عالمه ، فهو - هنا - يعتد ببعد هدفه ، وتجاوزه لكل طموحات الشعراء فى حدود مواقفهم كشعراء يتجاوزهم هو بأمر الولاية .وبناءاً على شكواه «النفسية» راح يصور مرة أخرى - ضروباً من عدائه للآخر ورفضه إياه ، ممثلاً هنا فى «الحمى» ذاتها ، وقد عمد إلى الإطالة فى تشخيصها ، وتحليل طبيعة علاقته بها ، منذ استسلامه لها (٢٠) حين .

رأى جسمه عليلاً مترنحاً ، عاجزاً عن القيام ، وكأنما أصابه السكر بلا «مدام» ، وسبب سكره المباشر وصول تلك «الزائرة» البغيضة إلى نفسه، وقد اتخذت من الليل ستاراً مظلماً تأتيه فيه ولا تكاد تخلفه موعداً ، وهو يحاول صرفها بكل صور الإغراء ، ولكنها تأبى إلا أن تبيت فى عظامه وجلده. حتى الصباح ، ولكن هذا الاستسلام الجسدى لا يعد نهاية المطاف فى تصويره بقدر ما يستمر له المشهد على مستوى الأداء النفسى موزعاً بين لوحتين :

الأول : حالة القلق والانزعاج التى تصيبه من هول انتظار موعدها وكيف يرقبها ويخشى وقتها الذى لا تخلفه .

الثانية : حالة التماسك والتشبث بقوة النفس وإظهار مشاهد البطولة والفروسية التى اعتادها بين السيوف والسهام على مدار حياته الحربية كفارس . وبين الأولى والثانية تستوقفه رغبته فى تجاوز آلام الواقع بحثاً عن عالم الذكرى ، فلعله يجد فيه ما يخفف حدة الموقف ، وإلا فليعش حالة من التمنى لأن يكسر حاجز الزمن عوداً إلى ذلك التوحد الذى اصطنعه مع محبوباته من الناقة والجواد والصحراء وأدوات القتال جميعها (٢٨ - ٣٠) . وفى مقابل استسلامه الجسدى للمرض يتبدى إصراره على المقاومة النفسية ، فلا يستكين ولا يخضع ، وكأن رفضه للآخر يظل معلقاً بإصراره وإبائه إزاء هذا الرفض وقبول غيره ، وهو ما يطرح منه موقفاً موجزاً مباشرة فى البيت (٣٩) حين يطرح المفارقة المقصودة بين مرضه على المستوى الجسدى ، وبين اصطباره وجلده على المستوى النفسى ، وكذا بين « الحمى » فى نفس الإطار ، وبين اعتزامه وتحمله نفسياً لكل ما تأتى به من متاعب وأهوال .

وكأن هذه المفارقات تحكى قصة تمرد الشاعر وضيقه بكل ما حوله، وعلى وجه التحديد فقد أعلن رفضه لهذا « الآخر » كما رأيناه تحليلاً موزعاً بين البشر على إطلاقهم ، أو على نوع محدد منهم ، وبين المكان الذى فرض عليه الإقامة فيه وهو يبغضه ، وبين المرض الذى أصابه فزاد من رفضه لكل ما حوله ، لولا بقية من الرغبة فى المقاومة تزيدها صلابة قياسات ذلك التوحد التى رأيناه يلح على تصويرها من قبل .

المجال الرابع

حول إشكالية تضخم الأنا

المجال الرابع

تضخم الأنا

وفى هذا المجال قد يتضاءل لدينا الحوار لسبب رئيس يتعلق بكثرة الحوارات التى دارت حوله فى دراسات كثيرة ، شغلت بذلك التضخم ، وتعددت صور مسمياته بين توهج الذات أو جنون العظمة أو ما يشبه ذلك من صراعات النفس مع ماحولها مما ينتهى بها إلى مثل هذا التصور .

على أن التزامنا بتحليل النص لا يحول دون التعريج - فى حدود عطائه أيضاً - على هذا المجال تلمُّساً لحجم الذات فيه ، وتجاوزها حجمها الطبيعى إلى ما سواه مما يبدأ لدينا من بيت المطلع أيضاً ، حين يحيل الملوم من اسم مفعول - على المستوى النحوى - إلى اسم فاعل على المستوى التصويرى فإذا بالملوم أفضل من لوامه ، وإذا به أجل من لومهم ، وإذا بفعاله أوقع فى هذا الوجود من فعالهم وكلامهم ، مما ينم عن شخصية قوية آثرت الانطلاق عبر مجالات التوحد والرفض والتمرد والثورة ثم التضخم الذى نحن بصدد تحليله .

ثم يتبدى جانب آخر من هذا التوهج الذاتى حين يعتد المتنبى

بقدراته المطلقة ، فإذا ما احتاج الوحيد إلى الزمام تراه وقد تجاوز هذه الحاجة إلا من منظوره الخاص الذى استبدل فيه «ربه وسيفه» بما سبقه إليه الشعراء من الرفقه التقليدية فى جوف الصحراء .

وإذا بذاته «الفاعلة» تتصرف فى كل شىء وتطرح الرؤية على مستوى أداء الأنا ، دون انهزام أوتخاذل . منذ هذا الالتفاب البلاغى بين (وقع فعاله - فإنى) ، إلى ما تلاه من تزاحم ضمير « الأنا » بهذه الصور المتلاحقة (ذراني - وجهى - أستريح - أتعب - أرد - لا أمسي - جزيت - حرت - أشك - آنف - أجده - أرى - عجبت - ولم أر - أقمت - بذلت - أراقب - أرمى - شفيت - فارقت - تعود - يدخل - أمسك - يرعى - أمرض - أحمم - أسلم - أبقى).

وهى الأفعال المنتهية إلى استمرارية الذات بين سطوتها وبين مقاومتها ، وكأنما تجاوز أداء المفعولية إلا فى مواضع يسيرة إذا قيست بهذا الكم من دلالات الفاعلية (يذم - تخب - ملنى - باتت - فارقتنى- غسلتى - جرحتِ) ، إذ يبين لنا أن القياس غير منضبط بين مستويات الأداء على الفاعلية والمفعولية ، بل إن الأفعال الدالة على المفعولية تظل شاغلة للموقف الجسدى للشاعر لا تكادُ تتعداه إلى الموقف النفسى بحال ، وهاهو على المستوى النفسى يقاوم ويكابر ويصمد ، ويرفض ويتمرد عبر العديد من الأفعال التى تزدحم بها الصور والأبيات .

فإن تجاوزنا القياس اللغوى بدت الصورة أكثر وضوحاً فى حرص

المتنبى على أن يجعل من ذاته مصدراً حكمياً يطرح من خلاله رؤاه ومواقفه فى اعتداد شديد أوجزه قوله فى القافية :

إذا ما الناس جربهم لبيب فإنى قد أكلته وذاقا .

وصوره قوله هنا أيضاً :

ولست بقانع من كل فضل بأن أعزى إلى جد همام .

إذ يجعل من نفسه المحور الأول للفخر بذاته لا يشغله أمر الأنساب ولا الأحساب ، ولعل مثل هذا التجاهل كان كامناً وراء الاتهامات التى وجهت إليه من حيث النسب على مستوى المجهولية ، أو التسرى (٢٦) ولكنه على المستوى النفسى يظل دليلاً على طبيعة الشاعر فى انشغاله بتضخم ذاته ، وتجاوزه كل ماسواها مما يبدو لديه صغيراً غير ذى قيمة ، فهو لا يعبأ - طبقاً لهذا المبدأ - بأن ينسب إلى جد همام أو غيره ، فله من نفسه ما يزيد على هذا النسب على نحو مما صوره فى مرثيته المشهور لجدته حيث قال :

ولو لم تكونى بنت أكرم والد لكان أباك الضخم كونك لى أماً .

وربما استطاع توظيف بعض حكمه في خدمه هذا السياق التصويرى على نحو ما رصده حول النقص والكمال ، ومعرفة طريق المجد ومحاولة التغاضى عنها ، أو التخاذل دونها ، وحتى فى حواره مع الحمى استطاع تطويع ملامح جزئية لخدمة هذا الموقف الذاتى ، صحيح أنه قد خضع لها وتقبلها على خوف منه وفزع ، ولكنه لم يتورع عن تصوير ضروب من هذا التضخم فى مواجهتها أحياناً ، فهى تبدو

على درجة من الجبن والمخاتلة.. إذ تأتيه متخفية ليلاً ، وإن كان حواره حول الليل هنا يحمل نغماً تقليدياً فلعله يذكر القارئ بليل امرئ القيس على المستوى النفسى :

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علىّ بأنواع الهموم ليبتلى .

أو ليل بشار عبر رحلته الشاقة إلى ممدوحه :

وليل دجوجى تنام بناته ... وأبناؤه من هوله وربائبه .

أو حتى ليل النابغة بين مدحه واعتذاره :

فإنك كالليل الذى هو مدركى ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع .

أو ليل أبى نواس حين يغافل الرقيب ورجال الشرطة سعياً إلى حانة خمره :

ولليل جلباب علينا وحولنا ... فما بإن ترى إنساً لديه ولا جناً .

بصاحبنا إلا سماء نجومها ... مركبة فيها إلى حيث وجهنا .

فإذا بالمتنبى يوزع زمن صورة «حُمَّاه» بين مشاهد الواقع وبين والمشهد الموروث ، وكذا كان عمده إلى تشخيصها فى لوحة الزائرة البغيضة إلى نفسه ، ولذا يحاول أن يراوغها ببذل ما يستطيع من المطارف والحشايا ، وإذا بها تأبى إلا أن تبيت فى عظامه ، وهنا يبدو الشاعر وقد استسلم لمرارة الواقع، فما كان عليه إلا أن يتقبل هذا الانتصار المؤقت ، وفيه تتعدد محاولات الذات للمقاومة إلى أن تتهيأ لها الفرصة مرة أخري لبروز هذا التضخم الذي تعكسه لغة حواره مع

الحمي حين صورها بنتاً للدهر فكانت جزءاً مكملاً لصورة الدهر لديه - ولدى غيره من الشعراء - ممن شغلوا بما عرف - فنياً - بشكوى الزمن، فكان الأمر مرتبطاً « ببنت الدهر » كما كان « بأولاد الليل » وبناته وربائبه على نحو ما سجلناه من شاهد من شعر بشار ، ويبدأ التمحور الذاتى فى الإعلان عن التضخم حين يحيل جانباً من الموقف إلى فخر بفروسيته التى لم تبق من جسده مكاناً للسيوف ولا السهام كناية عن كثرة معاركه وكثرة انتصاراته ، فهو مسلك قائد لا شاعر ، وهو موقع أمير لا مبدع فحسب .

وفى مشهد توحده مع جواده واتخاذه مشجياً يعلق عليه أبرز مواضع فخره ، يبرز جانب أيضاً من هذا التضخم الذاتى يعكسه لديه المشهد القتالى للجواند الذى كان ديدنه أن يغير فى السرايا ، وصاحب الغبار هو صاحب النصر المؤكد على طريقة بشار فى تصويره مثار النقع فى صورته المعروفة :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه .

بل إن جانباً من هذا التضخم قد يتكشف عبر حواره المصطنع مع الطبيب ، وتحقيره من شأن تشخيصه لمرضه ، فالذات هنا تبدو فى مواجهة الآخر رافضة لمقولاته ، محقرة لتصوراته ، إذ يبقى المصدر الوحيد لصحة التصور ما طرحه المتنبى حول الواقع النفسى الذى يدركه من أعماقه وفيه كشف عن طموحه فى أن يكون أميراً أو قائداً، وتواري خلف جواده ، فى إبراز ما يبتغيه من لدن كافور ، فإذا بالجواد يضيق بالمقام ، وإذا به ينعى حظه منذ « أمسك » فلا هو نال أمر

الولاية التى تعلق بها طموحه ، ولا تُرك يبحث عنها فى مكان أخر ، وكأنما فقد حريته وآماله فى آن واحد .

ولا يكاد الشاعر يختم قصيدته دون وقفة أكثر تميُّزاً عن تضخم « الأنا » منذ وضع تلك الصيغ الشرطية التى تكشف عن مزيد من اعتداده بنفسه ، فقد يمرض جسدياً كما هو حاله ، ولكنه نفسياً سيظل أبياً قوياً ورافضاً الاستسلام لمرضه « فما مرض اصطبارى » ومع تقبله للحمى على قسوتها وتمكنها من جسده ، إذا به يتوقف نفسياً أيضاً رافضاً متحدياً « فما حم اعزامى » ، ولكنه لم يشأ أن يطرح الموقف بهذا العموم إلا أن يمزجه بحوار حكمى طريف يصور فيه موقفه من الموت بهذه الدرجة من الوضوح والرضا فإن سلم من الموت بالحمى فسيموت بغيرها ، وإن أخطأه الموت الآن فسيلقاه فى حين آخر ، وكأنه يبث الحمى جوانب شجاعته التى حددها أسلافه فى أشباه لهذا الموقف المتكرر من ظاهرة الموت على طريقة عنترة فى حواره الطريف مع عبلة :

بكرت تخوفنى الحتوف كأننى — أصبحت عن غرض الحتوف بمعزل .
فأجبتها : إن المنية منهل — لابد أن أسقى بكأس المنهل .
فاقنى حياءك لا أبالك واعلمى — أنى امرؤ سأموت إن لم أقتل .

وهو ما أصبح قاسماً شائعاً بين شعراء الجاهلية من قبل قبيليين وصعاليك على نحو ما عرضه زهير :

ومن رام أسباب المنية يلقها — وإن رام أسباب السماء بسلم (٢٧) .

أوتأبط شراً :

سدد خلالك من مال تجمعه حتى تلاقى الذى كل امرئ لاقى .

أو حتى عند عمرو بن كلثوم حين يصل بالموقف الخمري إلى منتهاه فإذا به أمام الموت يحس قدراً من الاستكانة والصمت والاستسلام :

وإنا سوف تدركنا المنايا مقدرة لنا ومقدرينا . (٢٨)

وإن غدا وإن اليوم رهن وبعد غد بمالا تعلمينا .

إلى غير ذلك من مجالات التصوير لتضاؤل الأنا أمام ظاهرة الموت، باعتباره القدر المحتوم الذى لا مفر للشاعر منه ، وعندئذ يجمع أبو الطيب ما رسخ فى ذاكرته من صور الموروث عبر جل الشعراء وكل العصور وجميع الطبقات ، فما خرج عن هذا المسار المشترك وإلا عُد خروجه ضرباً من الشذوذ غير المقبول وغير المبرر فنياً . إلى جانب صدوره عن قناعته الخاصة بأن حتمية موته أمر ينفصل عن تضخم ذاته التى قد تصارع كل ما حولها فيما دون الموت فحسب .

وكأن الشعر يضن بذاته إزاء هذا الاستسلام والتخاذل فإذا به يعمد عمداً إلى تحويل الموقف إلى « رؤية فلسفية » تتجاوز ذاته لتضم فى عباءتها كل ذوات البشر معه ، فهو يلتقى بهم فى نهاية المطاف لافرق - عندئذ- بين قوى وضعيف ، ولا شجاع وجبان ، فإذا بالقياس البشرى العام يعكس حرصه على تضخم ذاته حتى عبر هذا الموقف الذى لم يشأ أن يخصها به بقدر ما بدا واقعياً فى إخضاعها لقوانين الأشياء، ومن المستحيل لديه - بالطبع - أن بغير شيئاً من واقع هذا القانون ،

فإذا به يطرح - فلسفياً - ثلاث صور لارابع لها لواقع البشر ، فهناك حياة عبر عالم الوجود قياسها حرية الإنسان بين صحوة ومنامه ، وهناك منام يفقد فيه فعاليّة وجوده ، فيبدو أقرب إلى الاستسلام لما كمن فى لاوعيه ولا شعوره ، وهناك موقف ثالث له معنى خاص ومذاق خاص أيضاً ، إنه الموت الذى يأتى فى صورة متميزة بين الانتباهة والمنام ، فلا حرية فيه لبشر ولا يعلم ما وراءه من مصير إلا خالقه الأعلى سبحانه وتعالى .

ولا شك أن المتبنى هنا لم يتورط فى حس الزنادقة ولا سقط فى زحام أطروحة من شغلهم منطق الشك في اليوم الآخر أوصرحوا به ، بل فارق مقوله شاعر مثل أبي نواس حين عرض للحياة والموت والبعث فى قوله:

حياة ثم موت ثم بعث   حديث خرافة يا أم عمرو . (٢٩)

وربما بدا أقرب فلسفياً أيضاً إلى رؤية أبى العلاء التى سجلها بعده قائلاً:

وهى الحياة فعفة أو فتنة   ثم الممات فجنة أو نار .

وإن كان المتنبي قد آثر أن يترك المعنى مطلقاً ، وأن يظل مجال الصورة مفتوحاً لتصور ما بعد الموت من صور البعث والحساب ، وفى حقل تضخم الذات هنا قد تفاجئنا المقولة بأن الشاعر بصدد الشكوى من الحمى التى أصابته ، ولكنه لم يستكن لهذه الشكوى ولم يُحل القصيدة إلى « حوار مرضى » بقدر ما حاول تجاوز هذا الحس مراراً على النحو الذى عرضنا له من خلال استطراداته عبر أبياتها وصورها ، وأيضاً نجده شائعاً عبر ألفاظه التى احتوت تلك الذات المتوهجة ، فلم

تشأ أن تنفصل عنها ولا أن تخذلها بحال فإذا بالذات منذ المطلع « تجل عن الملام » وإذا بها أيضاً « وقع فعالها فوق الكلام » وإذا بها « ترد المياه بغير هاد » ولا يحتاج إلى « الذمام » إلا بصورة خاصة ، وإذا بها على مستوى الأداء الفعلى « تشك » و « تأنف » و « لا تقنع » و « تعجب من الآخر » «وتقيم » و « تبذل » و « تعكف » و «تراقب» و « تنصرف » و «تشفى » و « تخلص » و « تفارق » و « تغير » و « تدخل » و «تتحدى المرض » و « تتمتع بمعطيات الواقع » إلخ .

فإذا بالأداء الفعلى هنا - وبهذه الكثافة - يظل كاشفاً عن هذا الإحساس بالتوهج الذاتى ، حتى فى أحلك المواقف الذى يقفها الشاعر فى منعطف أليم بين المرض من جانب ، وبين الموت والحياة من جانب آخر والموت ، فإذا بالذات تفسح لنفسها مجالاً إيجابياً للظهور بين صورة وأخرى ، بما يكفى لانعكاس إشكالية الشاعر نفسه فى البحث عن ذلك المستحيل الذى هيأ له نفسه ، وأعد له عدته ، وعاش مشغولاً به ، وربما من أجله أصابه المرض ، ومن أجله أيضاً لم يتوان عن الترحال والتنقل سعياً وراء الأمل المرتقب وهو ما قد يكشفه تحليل الموقف عبر المجال التالى .



المجال الخامس

موقف الشاعر الممزق
إزاء سقوط الحلم

المجال الخامس

سقوط الحلم

وهو ما يعكس الوجه الآخر لتضخم الذات لدى الشاعر ، فقد بدا شديد الانقسام على نفسه من الداخل ، يتحاور من خلالها كشفاً عن أمنيته فى تحقيق الحلم الذى أسقط فى يده ، فلم يتحقق له منه شىء ، فمنذ المطلع أيضاً يتراءى لنا من هذا الحلم جانب جلى ، فوقع فعال الرجل فوق الكلام ، فهو أكبر من أن يكون مجرد شاعر ، وهو حين يتوحد مع صحرائه وإبله وخيله وأدوات قتاله يكمل الصورة التى شغلته رتوشها الفنية من واقع تمايزه كقائد أو أمير ، ولكن الحلم هنا شىء والاحتكاك بواقعه شىء آخر قد يغير مساره ، فإذا هو ينتقل من الصورة المبهرة لحلمه إلى الصورة القاتمة التى يمليها عليه واقعه الاجتماعى منذ تلمس الصدق ، فلم يجد إلا النفاق والمراوغة وصيغ الخداع والمداجاة ، وإذا هو يبحث عن الأصالة والجادة فيلقاه من الناس الخسة والنذالة والبخل والخبث وأخلاق اللئام وإذا هو يحدد لهم طرق المجد وسبل العلا فينتكبون غيرها ، وإذا هو يبحث عن الكمال فى زحام عالم تشغله النقائص والمثالب وصور القبح ، وإذا هو يبحث عن سمير

له فى حالة مرضه ، فما وجد إلا حاسداً حاقداً ، أو عدوا ناقما ، وما وجد من العواد إلا القليل ومن الخصوم وجد الكثير ، وبذا راح يجمع شتات الموقف لعله يعزى نفسه عما قد يصيبه من التخاذل والاستسلام أمام الحلم الضخم الذى سخر له ذاته ، فإذا هو يتوقف مراراً عند طبيعة ذلك الحلم وصيغ الانهزام والإحباط والسقوط التي واجهته إزاء تحقيقه.

فلعل طبيعة الحلم قد تجسدت فى هذا الطرح الحكمى العام الذى لا يصدر إلا عن خبير به مدرك لجوهره فكان رفضه لأن يقنع من كل فضل بالنسب إلى جد همام ، ذلك أن النسب وحده لا يكفى لتحقيق حلمه فلديه من إمكاناته الخاصة وفضله ما يسهم فى تقريبه وتحقيقه (البيت ١٣) وإذا هو يرسم لغيره طريق المعالى ، ويهيىء لصاحبه الأداة من « القد » و « الحد » و « المطى » و « الجواد » ، فلعله قصد بالنفى غيره وبالإثبات ذاته، مما قد يهيئه لتحقيق أحلامه الكبار ، وتتبلور من الحلم مشاهد أخرى تنسجها مخيلته من إصراره على مجافاة جنبيه للفراش ، فما كان إلا فارساً عملاقاً لا يعرف الراحة ولا يركن إليها بحال ثم تأتى المفارقة بين الحلم والواقع حين تستهويه هذه المعطيات ، ويفيض فى عرضها ليتوقف فجأة عند ظروف تقاعده فى مصر ، وكأنما أرتج عليه وانقطعت به السبل ، فما استطاع منها خروجاً ولاعنها تحولاً ، وعندئذ تبدو إرهاصات سقوط الحلم عبر الإيقاعات السلبية التى يحكيها - مثلاً - موقعه وقد «مله الفراش» فربما كان فى هذا الملك منعطفاً جديداً فى علاقته بما حوله ، فأصبحت الذات فى موقع المفعولية وعرفت بدايات الانهزام ، ومن ثم لم يجد سوى الرجوع

إلى الماضى فلعله يخفف بعضا من آلامه النفسية أو قد يجد فيه بعضاً من صور الترويح عن النفس أو محاولة التعزى عن الأمل المفقود على عادة شعراء الشيب حين يتخذون من ذكريات الشباب مجالاً للتخفف من آلامه على سبيل التمنى على نحو ما قاله أبو العتاهية :

ألا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما فعل المشيب .

ومع الإحساس ببوادر ضياع الحلم تتراكب الصورة وتتداخل التراكيب التى يستوقفنا منها حسن النسق فى البيت (١٩) بين قلة العائد وكثرة الحساد ، وبين سقم الفؤاد وصعوبة المرام ، حيث يجمع بين المتناقصات التى تشير إلى الخوف من هذا السقوط إلى أن يعرض له على المستوى الجسدى صراحة فى البيت التالى (٢٠) حين تستوقفه علة الجسم ، وامتناع القيام ، وشدة السكر من غير المدام .

فلا شك أن للعلة الجسدية هنا ما تنذر به من انهزام ذاتى للشاعر، ولعلها تسهم أيضاً فى طرح إرهاصات سقوط حلمه الكبير الذى سعى دوماً لتحقيقه ، أما وقد أصابه ما أصابه من إحباط وإنذار بالفشل ، فلم يشأ أن يستلسم إلا من جانب واحد يتعلق بموقفه الجسدى من الحمى فحسب .

وتبدو مقومات الحلم لديه وقد انتشرت عبر القصيدة ، صحيح أن محوره الأساسى يتمثل فى أمر الولاية التي يتمنى أن ينالها ، ولكن ما حوله من مواد أخرى يشير إلى نفس رافضة لكثير من سلبيات ما حولها ، طامحة إلى تغييره والتمرد عليه ، معلنه الرفض له ، فهل

امتد الحلم إلى أمل فى تغيير الواقع أو الإلحاح على تجاوز صور فساده؟ ربما وقع هذا فى نفس الشاعر منذ عرض لوحة سلبية متعددة الجوانب لكل ما حوله ومَنْ حوله من البشر ابتداء من « أهل البخل » إلى « أهل الخداع » إلى «الجاهلين » إلى « أخلاق اللئام » إلى «نقص القادرين على التمام» إلى « كثرة الحسد والحساد » فلعل مقومات الصورة القائمة بهذا الشكل تظل فى حاجة ملحة إلى تدخل ذات الشاعر لتغير كل هذا السالب ، وكأنه لا يجد البديل فى البشر طالما أنهم بشر وربما وجده في نفسه فقط من واقع إحساسه بتفرده وتضخم ذاته ، وربما ظلت الصورة الموجبة رهناً بمنطقة الحلم الذى قد يخضع لدائرة الممكن أو المستحيل ، فإذا هو يجمع من هذه الصور الإيجابية مشهد « العاقلون والتصافى » « الكرام » « الجد الهمام » « الأجداد » ، « صعوبة المرام » ، « اقتحام السرايا » فلعلها تمثل جزءاً من ذاته يستعيض به عن ذلك الأمل المفقود فى زحام حواره عبر «الآخر » السلبى . وعلى المستوى النفسى يظل تحقيق الحلم مستحيلاً ، وتظل دائرة التمنى بمثابة هدف للشاعر يستوقفه ، فكما توحد مع الصحراء بكل مقوماتها راح يصوغ الأمنية البادئة بأمل الخروج من مصر ، وهو ما كنى عنه بتصرف يده فى « عنان » الفرس أو « زمام » الناقة (٣٠) ؛ ألم يكن قد توحد مع كل منها من قبل ؟ وهو ما دعاد إلى تأكيده من مشهد إبله التى يهواها ويحبها ، وما حُلّى به مقودها من اللغام ، ثم عاد إلى توكيده بطرح خاص لكل إمكانات الخروج الذى يشفى « غليل صدره » من ضيق البقاء فى مصر من خلال « السير »

أو القناة » أو « الحسام» وكأن ثلاثتها تحكى أمله فى الخروج المرتقب إلى رحابة الذات الحالمة عبر أى من هذه الأشياء ، وهو ما ينتهى إلى التصريح به على الحقيقة ، وكأنما ضاقت عليه السبل فيتجاوزها إلى غير رجعة فخلص منها على حد تصويره كخلاص « الخمر من نسج الفدام » وعندئذ لن يشغل كثيراً بمشهد الفراق ، فهو هين علي نفسه لأنه فراق محمود ، قديسهم في تحقيق أشلاء حلمه في إقليم آخر ، فلا يعنيه كثيراً أن يفارق البلاد مودعاً بلا سلام ، وهو هنا يتفرد فى طرح الصورة العدوانية التي تتناقص تماماً مع ما درج عليه فى تصويره فى قصائده الأخرى على نحو مطلعه المشهور فى مدح سيف الدولة :

أيدرى الربع أى دم أراقــــا   وأى قلوب هذا الركب شـاقـا ؟
لـنـا ولأهـلـه أبـداً قـلـوب   تلاقى فى جسـوم مـا تلاقى .

فهو هنا - على عكس إحساسه عبر هذا المطلع - لايشغل بالمكان لأنه يبدو شديد الضيق به : شديد النفور منه ، فهو يمثل عبئاً ثقيلاً يريد منه الخلاص مما دعاه إلى النقلة الفنية الطويلة التى توحد فيها مع لوحة الجواد فاتخذ منها معادلاً لحالته عبر حاضره وعبر ماضيه على السواء .

على أن صورة الجواد ذاتها تظل داخلة من باب خفى فى دائرة سقوط الحلم ، رامزة إلى جوانب كثيرة من هذا السقوط ، ذلك أن الجواد على المستوى الواقعى السلبى أصبح يعانى من «طول الجمام» وقدفارق عادته فى أن «يغير فى السرايا » وقد «أمسك» «لا يُطال له» ولا هو «يرعى» ولا هو فى «العليق ولا اللجام» فإذا بالجواد يرمز

أيضاً لضياع أمل الشاعر وسقوط طموحه ، لولا بقية ذكريات تكمل المشهد وتستعذب العودة إلى الماضى عبر أحاديث الذكريات التى أخذت من القصيدة قسطاً وافراً وواضحاً .

ولعل المشهد الأخير يسهم أيضاً فى طرح هذه الرؤية ، ويضخم من ذلك الإحساس بإمكانية سقوط حلم الشاعر الكبير ، صحيح أنه يحاول المقاومة من خلال تحمله واصطباره وقوة اعتزامه ، ولكنه أمام لوحة الموت رأيناه ينهزم ويستسلم ويتخاذل محاولاً أن يتخذ منه بُعداً إنسانياً مطلقاً يدفعه إلى طرح رؤيته الفلسفة الثلاثية بين السهاد والرقاد والموت بشكل فلسفى وعلى مستوى تخيل الحلم والتسليم بسقوطه يمكن أن نعمد إلى المعجم اللفظى للشاعر باعتبار ما فيه من الدلاله على الموقفين معاً ، ففى إطار التخيل رأينا معجمه التصويرى حول توحده مع الصحراء ، وتستوقفنا لديه الألفاظ « أستريح » وفى مقابلها « أتعب » فما بين الراحة والتعب هو مسافة ما بين الأمل فى تحقيق الحلم وبين الإنذار بسقوطه ، وفى مقابل « القد » و « الحد » نجد السيف « ينبو » وكذلك المتخاذل أو الساقط على نفس القياس من التضاد ، وفى مقابل ما كشفه من « عيوب الناس ونقص القادرين على التمام » رأى من نفسه مالم يقنع منه بحسبه ولا نسبه ولا جد همام ، وفى مقابل رؤيته « للأجداد » يرى فى زمنه «أولاد اللئام» وفى موازة « العاقلين والتصافى » رأى « الجاهلين والوسام » وفى مقابل ثباته وجموده يتأمل ما وراءه وما أمامه من خبب المطى ، وفى موازة ملل الفراش منه يصور رفضه فى الماضى لهذا الفراش ، وفى مقابل مخاوفه من لقاء الحمى كان شوقه وهيامه فى مقدماته وصوره ، وفى مقابل الصدق الخيّر يأتى بالصدق الشرير ، وفى مقابل ضيق الخطة يأتى

بلحظة الخلاص منها والانفلات من حقلها ، وفى موازاة حاضر الجواد رأينا ماضيه، وجميعها يمكن أن تقود إلى تضارب نفسى عميق عاشه الشاعر بين الأمنية ومقومات تحطيمها إنهاأزمة الحلم الذى يتصوره دائماً وهو ينذر بالانهيار والموات .

وإذا بالشاعر الكبير يحاول تجاوز أزمنه عن طريق وقوفه مراراً عند عالم الذكرى ، فلعلها تخفف من ألم الواقع ولعلها تبشر بشىء يسير من طبائع ذلك الحلم ، أماتصور تحققه من عدمه ؛ فيظل الأمر رهناً بالمقولة الفلسفية التى ختم بها حواره حول موقع الموت من المرض والنوم والسهاد .



المجال السادس

صيغ المعالجة الفنية
ومستويات التصوير

المجال السادس

طبيعة المعالجة

ومعروفة طبيعة أبى الطيب ومكانته وأدواته الفنية وصيغ المعالجة على نحو ما أبرزته الدراسات الكثيرة التى تعلقت به ، وربما بقى لنا منها هنا خصوصية الأداء فى هذه القصيدة بخاصة .

فمنذ بداية حواره يضعنا المتنبى فى مفترقة الطرق أمام موقف لا هو بالتقليدى التام ولا هو بالجديد أيضاً ، وكأنما أراد أن يسهم فى مطالع القصيدة بهذا التفاعل المتميز بين الموروث والجديد ، فلم يشأ أن يقف باكياً كعادته فى باب المدح حين يتحول إلى مقلد مبتكر ، أو محافظ مجدد ، ولكنه آنذاك بدا أقرب إلى المحافظة على نحو ما استهل به القافية بعد بيت المطلع من مشهد الظعينة وحزنه إزاءه :

نظرت إليهم والعين شكرى فصارت كلها للدمع ماقا .

وإن تساءل نقدياً عن دور المطالع فى بنية القصائد وعن قياس الصدق الفنى والاجتماعى فى أداء الشاعر لها فى بيته المعروف واستفهامه الاستنكارى :

إذا كان مدح فالنسيب مقدم أكل فصيح قال شعراً متيم ؟!

أما وقد نظم ميمته هنا خارج إطار المدح فقد وجد المجال رحباً للتحرر من هذا التقليد ، وكان يمكنه أن يتجاوزه تماماً، ولكنه لم يشأ إلا أن يتوقف عنده من باب الإضافة والابتكار واكتمال نضج الموروث فى ذاكرته، فإذا به قد وعاه جيداً ، فأخرجه إخراجاً جديداً يحمل اسمه، ويعبر بصدق عن طبيعة تجربته التى ترنم بها فى عمق القصيدة ، ولكنه لم يستهلها بما يشى بطبيعة هذه التجربة تحديداً فإنا به يجلعنا فى مفترق الطرق أيضاً لحظة التلقى ، فهل نحن أمام حوار مدحى أم هجائى، أم قصيدة فخر ، وهو المطلع الذى شغله فيه حواره عبر الرفيقين من ناحية ومشهد اللوم - على خصوصيته كما رأينا قبل ذلك - من ناحية أخرى .

ومن رفضه اللوم الذى تميز به ينتقل إلى لوحة الرحيل ، ولكنه تجاوز مشاهده المكررة المطروقة إلى باب جديد ، يكاد يفلسف فيه هذا الرحيل ويكاد يثبت الصورة متجاوزاً بذلك مشاهد الحركة والتنقل ، وانشغال الشاعر بواقعية المكان ودلالة الزمان ومقومات الرحلة ، ليقف المتنبى عند بُعد واحد من زحام هذه الأبعاد يتعلق بطرح علاقته بالصحراء كما فصّلناه فى مجال التوحد معها زماناً ومكاناً وكائنات وصحبة ، فامتد لديه الابتكار فى طرح الجديد الذى أضافه ، فإذا به يكتفى من الصحبة بسيفه وربه مما يدفع المتلقى إلى تلمس ماوراء الرفقة الجديدة من أهداف لصاحبها وبالتالى من صيغ العداء والبغض للبشر جميعاً .

من هنا كان المدخل الفنى للقصيدة كاشفاً عن ذات صاحبها منذ

استطاع أن يوفر للوحة كل المقومات الفنية على مستوى معطياتها من الفلاة مساحة ومكاناً ، والهجير زماناً ، والإقامة فيها أو الإناخة موقفاً، واحتمال الحيرة والضلال فى زحامها ، والاستغناء عن الدليل فى قطعها كرد فعل للتوحد معها ، وطبيعة الرفقة التى استوقفته دون كل ما سواها.

وهو يختم لوحته الجديدة بتقرير حقيقة تدخله فى بابى الفخر والهجاء معاً . ففى مقابل افتتاحية الكرم فى باب المدح يشغله هنا باب البخل وبغضه لأهله، فإذا هو يأنف من أن يقبل الاستضافه لديهم ، مهما ضاقت به السبل وحزب الأمر ، ولو لم يجد شيئاً على الإطلاق، وكأن البيت ينذر - على مستوى التوحد النفسى - بأن ثمة رؤية خاصة للشاعر يريد التوقف عندها ، والانطلاق المتكرر منها ، إنها رؤيته للآخر كما رأيناه من قبل عبر هذا المجال ، وهو ما يمتد لديه من خلال مقومات سلبية ردد فيها هجاءه للغة الخداع وأهله ، وإن أثبت قناعته به إذا ما رآه قاعدة جديدة تكاد تحكم علاقات البشر ، وأعلن فيها شكه فى كل من حوله ، وأحسن التقليد لموقفه من دافع الانتماء إلى أولئك البشر ، وأحال الحديث إلى مشهد حكمى حول موقف العقلاء والجاهلين من التصافى والوسام ، واستمرأ مشاهد الحكمة التى أخذته الدهشة فيها عبر باب من السخط على كل من يتخاذل عن طريق المجد ، وقد أدرك أوائله فانصرف عن أواخره إلى أن ينهى اللوحة بسخطه على «نقص القادرين على التمام» ومنه ينطلق إلى بعد ذاتى آخر يحكى فيه قصة إقامته فى مصر وماجته عليه الحمى فى أرضها ، ليصور لوحة

الحمى ذاتها وصراعه معها وحواره من خلالها لينتهى منه إلى توحد آخر مع جواده ثم طرح لرؤية فلسفية يختم بها مجمل القصيدة مما عرضنا له فى أكثر من حوار .

من واقع بُنَى هذا المعمار الفنى بهذه اللبنات يستوقفنا منه ذلك التوحُّد الموضوعى والعضوى الذى احتوى بنية القصيدة ، فما شذت فيها صورة عن جوهر ذلك البناء ، بل راحت اللوحات يسلم بعضها إلى البعض عبر خيوط متماسكة من التوحُّد النفسى ، فلم يكد بيت يفلت من القصيدة دون ارتباط حتمى - بشكل أو بآخر - بالواقع النفسى للشاعر ، صحيح أن هذا الواقع قد يتوزع بين سالب وموجب ، ولكنه عبر كلٍّ يتوقف طويلاً كاشفاً عن جوهر الدلالة وطبيعة المعايشة للموقف ، دون انفلات إلى غيره إلا من واقع اعتداده الدائب بذاته وعدم رغبته فى تجاوزها على وجه الإطلاق .

ومن هنا كانت الوحدة النفسية أساساً مؤكداً وراء توحد بناء القصيدة بهذا الإحكام الذى أسهم فيه صدق الشاعر فى معايشة التجربة بكل ملابساتها ، وحرصه على الانطلاق من وراء انفعالاته ومواقفه إزاء الآخر وإزاء نفسه فى آن واحد متكرر .

ومن « التوحد النفسى والانفعالى » ننتقل معه إلى حجم التصوير والتقرير ، لنجد الشاعر يشحذ قريحته عبر الموقفين ويوزع قصيدته بينهما دون قصد إلى غموض أو تعقيد فى أى منهما ، ويبدو أشد ما يكون انشغالاً بالصورة حين تستوقفه «الحمى» - محور القصيدة - فإذا به يحكى الصورة فى مشهد إنسانى تتعدد معطياته

ووظائفه ابتداء من إقامته فى مصر إلى ما كان من ملل الفراش للقاء جنبه ، إلى شكواه من قلة عواده ، وسقم فؤاده وكثرة حساده ، وصعوبة مرامه ، وكأنه يهيىء للعرض الحركى التصويرى ، فينتقل إلى الحمى التى صورها زائرة له ، فبدأ فى إلباسها هذا الثوب النسائى الذى يلفها به الحياء واختيار الظلام زمناً يتسق مع ذلك الحياء ويكمله ، ومن ثَمَّ فهو يتحاور معها عبر أكثر من مستوى : فمرة يأتى حواره صامتاً حين يسارع إلى إعداد المطارف والحشايا ، لعله يراوغها ويقنعها بمبيت طيب فيها ، ولكنها تتأبى على ما أعده وتصر على المبيت فى عظامه ، فهى لغة التحدى والمراوغة ، والفوز فيها للمتحدى الذى ينتهى بما أصاب الشاعر منها من أنواع السقام ، وما ينتهى به الأمر به من رهق حتى الصباح فإذا بالصبح - تصويراً - يطردها ، فيحقق للشاعر ما عجز عن صنعه معها وإذا هى تغادره باكية حزينة من خلال دموع غزار تكتمل بها صورة « الغسل » الذى أصابت به مريضها ، وهو يعمد إلى الإغراق فى هذا التشخيص الذى شغلته فيه تلك الدموع السجام ، ولكنه فراق من نمط جديد لم يعهده الشاعر حين تحدث عن البين ورحلة الظعينة .

فهناك بكاء منه وهنا بكاء منها ، وهناك ينقطع أمل اللقاء ولكن اللقاء هنا حتمى وبغيض وغير محمود ، فهناك فى مشهد الظعينة يبكى الرجل :

نظرت إليهم والعين شكرى ... فصارت كلها للدمع ماقا .
وقد أخذ التمام البدر فيهم ... وأعطانى من السقم المحاقا .

ولكن الحمى الباكية هنا تطمئن إلى معاودته مراراً فى زيارة مخيفة مروِّعة كريهة إلى نفس الشاعر ، فهو لقاء الأعداء - على الأقل من جانبه هو - وهى تصر على اللقاء ، وهو يتمنى أن تخلف وعدها ، فإذا هو يراقب وقتها « من غير شوق » وإذا هى تصر على ذلك اللقاء، ويصدق وقتها دائماً ، وما أصعب صدق الموعد فى المصائب الجسام !.

ولا شك أن « الكرب العظام » هنا قد أعطت إيحاءً كاشفاً عن قمة يأس الشاعر وبؤسه ، فتمادى فى مادة التصوير حتى جعلها بنتاً للزمن وهى بنت قاسية شرسة تتجاوز شراستها كل ما أصابه من مصائب أخر ، ولذا يشكو لها - متحاوراً معها - لعلها تشفق عليه وتخفف عنه حجم الألم الذى تصيبه به ، فيعجب من أمرها وكيف نفذت إليه على الرغم من تزاحم المصائب على نفسه ، ومن كثرة السيوف والرماح التى توالت على جسده ، حتى أصبح مجرحاً فى كل موضع بما لا يدع مجالاً لجرح جديد تصيبه هى به ، ومن ثم كاد يستسلم لها بعده عجزه عن دفعها ، وراح يغيب فى استسلام آخر لعالم الذكرى والأمنية ، شغلته أمنية الشفاء والانطلاق إلى عالمه الرحب لعله يعود سيرته الأولى رحَّالة أو فارساً وربما شفى صدره بتجاوز ما هو فيه من خضوع للمرض على المستويين الجسدى والنفسى معاً ..

وبذا طالت جزئيات الصورة وتعددت ، وإلى جانبها نجد - بما لا يحتاج إلى حصر هنا - كماً من التقارير المباشرة التى كشفت عن عديد من المستويات الحسية والنفسية التى أحكم الشاعر من خلالها أداءه الفنى عبر القصيدة ككل ثم عبر عن صورها الجزئية وأبياتها تفصيلاً .

وتتجه معه القصيدة على المستوى النفسى عبر كم من الاضطرابات والخلط بين مشاهد الحاضر والماضى ، بين الواقع والحلم ، بين الاستسلام والأمنيه فى الخلاص فإذا بالبنية الفنية تحقق له كل هذه المساقات من خلال لغة النفى والإثبات حيناً ، فهو يسجل راحته عبر الصحراء والهجير ، وينفى حاجته إلى دليل يقوده فيها ، وهو يثبت خبرته العميقة بالأجواء وعد البرق وينفى حاجته إلى لثام يحتمى به من شدة هجير الصحراء ، وفى مقابل ثبوت الخبرة والتأكيد عليها يأتى حرصه على نفى الهادى الذى يهديه إلى موارد المياه ، وفى مقابل إثبات حاجة الوحيد إلى الذمام ينفى حاجته إلى الصحبة إلا بقياس خاص مختلف ، ثم يعمد إلى نفى قبوله لأن يستضيفه البخلاء مؤكداً النفى بماصوره من انعدام كل صور العيش لديه.. وفى السياق الحكمى الذى طرحه (١٣ - وما بعده) تراه ، يعود إلى نفس التوازى بين النفى والإثبات ، فهو يأبى من حياته أن يتوقف عن شرف نسب (ولست) فإذا به يتعجب ممن يجد طريق المعالى على لغة الإثبات وهى ما أكملها بلغة النفى سخرية وتهكماً (فلا يذر المطى بلا سنام) ، فإذا عاد إلى رؤيته لعيوب الناس عمد إلى النفى (فلم أرفى عيوب الناس شيئاً) ، فإن صور إقامته فى مصر على الإثبات عاد إلى نفى مايتمناه من خبب الإبل والرحيل ، فإن جاء إلى صورة الحمى وأثبت لهاالحياء نفى عنها انشغالها بزيارته إلا فى الظلام (فليس تزور) ، فإن أثبت مراقبته لها نفى عن هذه المراقبة أدنى صور الشوق إليها ، فإن أثبت ما أصابه من كثرة الجراح والألم قبل الحمى نفى أن يوجد فى

جسده مكان للسيوف أو السهام ، فإن صور- على الإثبات - أمنيته فى فراق الحبيب أو البلاد لجأ إلى النفى فكلاهما لديه « بلا وداع » و«بلا سلام» ، فإن أثبت ما قاله الطبيب فى تشخيص مرضه اتهمه بالجهل ، ونفى تشخيصه « وما فى طبه « وراح يثبث عكس ما عرضه الطبيب ، فإن توحد مع جواده شغله الإثبات فإذا الجواد قد «أمسك» وإذا النفى يكمله « لايطال له » « ولا هو فى العليق ولا اللجام » ، وإذا هو فى محاور قلقه بين استسلامه للمرض ومقاومته له مما لا يكاد يتجاوز نفس السياق موزعاً لغتة بين نفى وإثبات على المستوى الشرطى « فإن أمرض » « فما مرض اصطبارى » وهو ما يحتويه الشطر الثانى على نفس التوزيع القياسى « وإن أحمم » «فما حمّ » فإن خرج من الدائرة إلى النجاة من المرض تراه يعيش نفس الصيغ « وان أسلم » « فما أبقى » فإن أراد فلسفة الموقف بين موت وحياة وكَرَى عمد إلى نفس الصياغة « تمتع » ولا « تأمل » إلخ .

وكأن هذا التوزع يظل وارداً بين الصيغ المتضادة ويظل كاشفاً عن جوهر الانقسام النفسى لدى الشاعر ذاته ، وما كان يعانيه من انقسام داخلى بين استسلامه للمرض ومقاومته له ، بين ذاته المهزولة وبين ذاته الأبية التى تأبى إلا المقاومة والتحدى ، وبذلك بدت لغة النفى والإثبات إحدى وسائله إلى زحام حواراته بالنغم الذاتى الداخلى ، وأخرى بالنغم الحوارى الخارجى ابتداء من مطلع النص من خلال حواره مع الرفيقين اللذين رفضهما بعد ذلك على مستوى الصحبة ، ولكنه على مستوى الإفضاء النفسى فى بيت المطلع بالتحديد لم يأبه بهذه الاستعانة ، وإن

زاوجها بلغة الفخر والتحدى لينجو منها إلى الحوار الداخلى حول الأنا بين راحتها وتعبها ، وبين توحدها وعدائها [توحد مع الصحراء ، عداء مع البشر] ثم يمتد الحوار الداخلى إلى إبراز رؤيته لمن حوله (أشك - آنف - أرى - لست - عجبت - لم أر - إلى أن يصل إلى «الحمى» فينقطع خيط حواره إلا من خلالها ، وإليها ، فيعمد إلى عرض الصورة من توالى ضمير الغياب (بها - لها - عافتها - باتت - عنها - فارقتنى - غسلتنى - يطردها- مدامعها- وقتها) وبعدها يلتفت إليها بضمير الخطاب ولغة الحوار التى أوجزها فى صورتها المزعجة « أبنت الدهر » « كيف وصلت ؟ - » «جرحت » ليعود من بعدها إلى منهجه فى تصوير أمنية النجاة وعندئذ يستعيد سيرته الأولى فى حوار داخلى متكرر يتساءل وقد يجيب أو ربما لا يجد إجابة «ألا ياليت شعر يدى- » و « هل أرمى » « غليل صدرى - » « خلصت منها » فارقت » «ودعت» وكأنما يتجاور حواراً هامساً حزيناً مع ذاته من الداخل لعله يجد إلى الخلاص من أزمته النفسية ومرضه الجسدى سبيلاً.

فإن لم يجد استوقفه مشهد طبيبه الذى صبٌ عليه جانباً من غضبه على كل ما حوله ومن حوله ، أليس الطبيب نموذجاً بشرياً أخذ منه الشاعر موقف عدوانياً مطلقاً من قبل ، وهنا يعمد إلى إيجاز مبالغ فيه فى حواره مع الطبيب فهو حوار من جانب الطبيب فحسب حيث زعم أن تشخصيه لمرضه يتعلق بشرابه وطعامه ، وبعدها استغرق الشاعر فى حوار طويل مع نفسه، ومن داخله، أفاض من خلاله فى السخرية من الطبيب ومقولاته ، ونفى عن عمله ما أثبته لنفسه من مشهد الجواد الى

توحد معه على مدار اللوحة كلها ، ولا يكاد يختم القصيدة إلا بتعميق هذا الحوار الذاتى الذى ينتهى به إلى بعد فلسفى خاص به ، يطرح من خلال صيغ المقاومة التى يتصنعها ثم يردف الأمر بما يراه من مفارقات الحياة والموت ، ووسائل كل منها من خلال قناعته به .

وتبقى صيغ الحوار الداخلى والخارجى دالة على بغضه للآخر قاصدة إلى سخريته وتهكمه بكل ما يراه ، وهى تحوى فى مساقها ما تحتويه من صيغ التمنى والانشغال بالماضى إلى جانب العرض الفعلى المتكرر لمستويات المعاناة فى الواقع من خلال تصانيف الأفعال على مستوى المضارعة وهى كثيرة كثرة صورا القصيدة وتقاريرها جميعاً .



تعقيب

حول تداخل مفردات اللحن

والمفردات هنا كثيرة كثرة معجم ألفاظ القصيدة ذاتها ، وما كان للمتنبى أن يأتى بمفردة إلا دالة على موقف للذات من أى مما حولها ، فهل كانت عبقرية الإبداع فى محاولة استقصاء الرؤى ، وطرح المواقف من كل ما حولها عبر منظومة واحدة ؟ أم أنها قدرة التجربة على السيطرة على المبدع إلى هذا المدى ؟

أياً كان الجواب فنحن لا نرمى هنا إلى إحالة جماليات النص إلى مجرد عمل إحصائى ، ولكن الوقفة التأملية عند مفرداته من خلال تكثيفها فى متوالية نفسية قد تبدو ضرورة عاكسة لتداخل هذه المفردات، وكاشفة عن دلالات ذلك التداخل عبر المستويات النفسية والفنية والفكرية والاجتماعية والأخلاقية جميعا .

فللشاعر موقف واضح من «بنى جنسه من البشر» جمعته مفردات لحنه المتشائم إذا ما تعلق الأمر بأى منهم ، وكأنما صنَّفهم - عن قصد - من واقع تلك القياسات السالبة التى تحملها طيات الأبيات ، وتكشفها مجالات التصوير والتقرير حين يراهم بالقياس إلى «الأنا»

بين: لاثم / بخيل / مخادع / منافق / جاهل / لئيم دنئ الأصل / متخاذل / ناقص / حاسد / مخاتل مقصر دون طرح للموجب فى هذا المجال .

وبقياس المرض الذى يعيشه الشاعر تبدو «الذات» هنا على درجة خاصة من الحساسية إزاء أى من تلك القسمات البشرية القبيحة التى لا يرى منها إلا ذلك الوجه السالب المقزّز والمرفوض إنسانيا ، وهو ما تكمله مفردات اللحن الشجى المحطم إزاء علاقة «الأنا» أيضا بالمرض، والتى ينتقى لنفسه منها : الوحدة / الشك / التعجب / الرؤية / الإقامة/ الملل/ السقم / العلة / السكر / مراوغة الحمى / الخوف / المهادنة/التعجب / التمنى / السخط / الرفض / المرض / المقاومة / السهاد / الرقاد / المنام .

ومن الناس إلى المرض تمتد مفردات «المنظومة» الباحثة عن موقعها من كل منهما أولا ، ثم من بقية ما حولها ثانيا ، أما من ناحية الناس فالقياس الطبيعى ينتهى به إلى اتخاذ موقف تبين حدوده فى منطق : الرفض / الغطرسة / البغض / السخط / الشك / السخرية/ التعجب / الشكوى / النفور / الفراق .

وهى نتائج تتسق - بطبيعتها - مع مقدمة مفردات اللحن كردود فعل تتجانس معه دون نشاز أو تباعد ، فهى «وحدة اللحن» بين ما عاشه الشاعر من تأزم نفسى تجاه طبيعة العلاقات التى حدّدت موقفه من كل من حوله وماحوله، ثم انعكست - بالتبعية - فى ردود فعله إزاء «الحمى» ذاتها ، مما وظف له - أيضا - من مفردات معجمه الشعرى :

الملل / صعوبة المرام / المقاومة / الحذر / الاعتراف / الاستسلام مراجعة الماضى / العودة إلى المقاومة .

ثم تتداخل مفردات اللحن المركب فتزداد تعقيداً وتشابكاً من واقع رؤى الشاعر لذاته انقساماً بين مَنطقتى الاسترخاء النفسى - على ندرته - وبين الإرهاق الدائب مما يبين فيما يعرض منها أيضا: الفَعال / الراحة / ورود الماء/ الرفقة / الإقامة/المراقبة / التمنى / التذكر / المقاومة .

وعلى سبيل الرهق النفسى يستوقفنا عنده منها : التحدى والرفض / التعب / الحيرة / النفاق / الأنفة / الطموح / الملل / السقم/ السكر/ المشوق / المستهام / الجريح / غليل الصدر / الضيق والعجز / الاستسلام .

وبين الاسترخاء والرهق تزدحم القصيدة ببقية من مفردات اللحن الكئيب للشاعر حين يعكس رؤاه التشاؤمية بين المتضادات مما يحكيه منها موقفه من الموت والحياة على نحو مما جمعه فى وعاء الألفاظ الكاشفة عن الحياة عبر : الكلام / المقام / الرحلة / ورود المياه / عد البرق / الحب والبغض / العيوب / الحسد / الجرح / الفراق / الوداع/ المرض والحمى .

ليلتقى بعدها مع مفردات «المكان» حين يبدو بغيضاً إلى نفسه على مستوى رفض الواقع بين : أهل البخل / أرض مصر / الفراش / المطارف والحشايا / العظام / الجلد / النفس / مكان الجرح / البلاد/ الجمام / السرايا / الرعى / الرجام .

أو على مستوى قبوله «أمنية ورجاء وترقباً فى : الفلاة / المياه/ الطريق / الزحام / الخلاص / الغبار على نفس النسق يبين موقفه من «الزمان» ، وموقعه النفسى من متوالياته موزعة بين القلق والرفض والخوف من خلال : ملل الفراش / الظلام / المبيت / الوقت / الدهر / السهاد / الرقاد / العام ..

ليستكمله بالوجه الآخر المرتقب لديه ، وما قد يبعث فى نفسه الممزقة بقية أمل مهترئ يداعبه ، فيستحسن من مفرداته أيضا ما رصده من :

برق الغمام / زمن الأجداد / الصبح / القتام / السرايا وبعدها يعمد إلى شحن مفرداته بما يكشف عن بقايا موقفه من الأشياء عبر عالمه القاتم على نحو ما أبرزه موقفه الإيجابى أولا من : الفلاة / المطى / الجواد / السيف / الرمح .

ثم ذلك السلبى الذي تمخض عنه : اللوم / الإناخة / الذمام / القضم الكهام / النقص / السكر / الجمام / الحمام / السهاد / الرقاد / الكرى / المنام .

وهى الكثافة اللفظية التى تلتقى فيها أزمات الشاعر موزعة بين التعقيد والانفراج ، وهو مالا يتأتى له - كما رأينا - إلا من خلال استرجاع الماضى ، والاكتفاء بمعايشة الحلم فحسب .

كما تجمع مفرداته من المنظومة الأخلاقية ما قصد إلى تصويره سلبا من موقف : اللوم والملوم واللائم / البخلاء / النفاق وأهله / الجاهلين / اللئام / النقص ...

ليضع فى موازاتها من الموجب الأخلاقى أيضا ما يراه معلقا بذاته من واقع : فَعاله / توحده مع ربه وسيفه / رفضه للبخل وأهله / توحده مع إبله / أنفته من أخيه / تجاوز نسبه .

وإذا بالمطى والصحراء تأخذ على الشاعر لبه حتى لا يكاد ينصرف إلا إليها ، وكأنما تجاوز موضوع القصيدة «الحمى» وتجاهل المرض ، ليستوقفه من مفردات الصحراء والإبل والخيل : الفلاة / الدليل / الهجير / اللثام / المياه / برق الغمام / الزمام / النعام / المطى / السنام/ الخبب/ العنان/ الزمام/ الراقصات/ المقاود/ اللغام/ الجواد/ السرايا/ القتام/ العليق/ اللجام.

وكأنه عمد إلى طرح موقفه النفسى المأزوم من خلال ذلك الأمل المتبقى عبر هذه المفردات التى تمثل جوهر الشاعر البدوى حين تحكى قصته مع صحرائه وإبله ، وخيله وسلاحه ، رمزا من رموز الماضى / الحلم .

وبذا بدت التداخلات كاشفة عن مستويات اللحن المركب منذ عزفه المتنبى عبر منظومته الكبرى بكل ما دلت عليه من قسمات وأوضاع ، وما طرحته من ملابسات عاشها الرجل عبر الأصقاع التى لم يتردد فى التنقل بينها بحثا عن حقيقة السراب اللامع الذى أغراه بريقه، حتى إذا جاءه لم يجد منه شيئا إلا أطروحة الانهزام التى أصبح من الضرورى له أن يستوعبها ليحكيها معجمه اللفظى المكثف بين : ذرانى/ حرت / الوحيد / القِرى / الخب / الشك / النبو / الملل / الجرح / الضيق / الوداع / المرض / الحمام .

وأمام الحقيقة الكبرى / الموت لم يكن الشاعر ليستطيع أن يصنع شيئا إلا أن يكثف أداءه اللفظى الذى آثر طرحه فى نموذج استسلامى مقهور يعكسها ذلك النصح الذى يأخذ به نفسه حين يحكى رؤيته «الميتافيزيقية» لقضية الحياة بين اليقظة والمنام ، ثم قضية «الموت» فى سياقها الغيبى المجهول الذى يختلف عن كل ما يراه من عالم «الأحياء».

وكأنما استطاع الشاعر بمفردات معجمه كما صنع أيضا فى معجم صوره إلى أن يحيل قصيدته إلى كم من المتواليات الانهزامية التى تحكى - بالدرجة الأولى - قصة الفشل من خلال بطل جامح خلف طموحاته ، وقد بعُد أمامه مداها ، فأصر على الركض من خلفها بكل طاقاته وإمكاناته ، وحين ينال منه الإحباط والسقوط مبلغه يطرح أنشودته القاتمة ، فإذا بها تستوعب كل أبعاد التجربة لتحيل «الحمى» من وضعها كمرض «جسدى» يمكن أن يلتقى فيه مع البشر محور نفسى تتضخم فيه معاناته ، وتلتقى من خلاله كل أشجانه وآلامه إزاء الكون بكل مفرداته ، وكأنه حتى فى لحظة الإحساس بالألم يبدو بمعزل عن البشر .



هوامش

(١) ينظر فى هذا المجال دراسة الدكتور طه حسين : مع المتنبى ، ذكرى أبى الطيب بعد ألف عام (عبد الوهاب عزام) ، المتنبى (محمود شاكر).

(٢) تراجع دراسة الدكتور شوقى ضيف حول العروبة فى شعر المتنبى ضمن كتابه دراسات فى النقد الأدبى، ودراسة الدكتور يوسف خليف حول الشعر العباسى : نحو منهج جديد فى تناول هذه الظواهر .

(٣) القافية المفضلية أولى مختارات المفضل المضبى ومطلعها مشهور :

يا عيد مالك من شوق وإيراق ... ومر طيف على الأهوال طراق

ويعقب حواره مع العاذلة تهديد بالرحيل إلى حيث لا يعرف له سبيل :

وهو ما طرح له نظيراً آخر فى نفس القصيدة من قبل :

بل من لعَذّالة خذاله أشب ... حرق باللوم جلدى أى تحراق .

(٤) ضمن قصيدته الرائية ومطلعها :

أماوىُّ قد طال التجنب والهجر ... وقد عذرتنى فى طلابكم العذر.

(٥) ضمن معلقته المعروفة ومطلعها :

لخولة أطلال ببرقة تهمد ... تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد .

(٦) وفيها يكاد يرثى نفسه وينفى أمام خصوصه أن يكون قتيلهم من ضحاياه :

أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا ... فإن أخاكم لم يكن من بوائيا .

(٧) ومطلع القافية - فى مجمله - بدوى الأداء فنياً ونفسياً أيضاً :

أيدرى الربع أى دم أراقا ... وأى قلوب هذا الركب شاقا ؟

لنا ولأهله أبداً قلوب ... تلاقى فى جسوم ما تلاقى .

(٨) ومطلع الهمزية فى هجاء أبى سفيان بن الحارث والدفاع عن رسول الله صلى الله عليه وسلم :

عفت ذات الأصابع فالجواء ... إلى عذراء منزلها خلاء .

(٩) ضمن بائيته فى مدح عبد الله بن طاهر ومطلعها .

أهن عوادى يوسف وصواحبه ... فعزماً فقدما أدرك السؤل طالبه ؟

وهو ما أثاره حوله مشكلة نقدية طرحها أبو العميثل حين غمض عليه الربط بين شطرى البيت فتساءل لماذا لا يقول ما يفهم ؟ وأجاب الرجل : ولماذا لا تفهم ما يقال؟!.

(١٠) أقمت بأرض مصر فلا ورائى ... تخب بى المطى ولا أمامى .

(١١) أقصد بذلك المقولات النقدية التى تنسحب على المتنبى كما تنسحب على غيره من الشعراء الكبار من هيمنة الموروث على مادة إبداعه على ما نحو مما عرض له نقدياً حازم القرطاجنى عبر « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » وغيره من الدراسات التطبيقية .

(١٢) يمكن الاستئناس هنا بما طرحه الأستاذ الدكتور شكرى عياد فى كتابه « اللغة والإبداع » من تحليل خاص للغة هذه القصيدة .

(١٣) وكأنه كان ينتقم بذلك من مقولات الشعوبية التى أبرزها موقف شاعر مثل بشار حين حاول النيل من العرب قائلاً :

كلا ولا كان أبى ... يركب شرجى قتب .

ولا شوينا ورلا ... منضنضاً بالذنب .

أو ما كان من طرح أبى نواس للموقف الشعوبى أيضاً :

فأين البدو من إيوان كسرى ... وأين من الميادين الزروب ؟

(١٤) حيث وقع هذا التصوير من القصيدة اللامية فى أربعة عشر بيتاً بدأها بقوله :

أمست سعار بأرض لا يبلغها إلا العناق النجيبات المراسيل .

ولن يبلغها إلا عذافرة فيها على الأين إرقال وتبغيل .

وهى الصورة الممتدة لديه حتى أحسن الانتقال منها إلى بابى المدح والاعتذار:

تسعى الوشاه جنابيها وقولهم إنك يا ابن أبى سلمى لمقتول .

فقلت : خلوا سبيلى لا أبالكم فكل ما قدر الرحمن مفعول .

(١٥) طرحت هذه الرؤية فى كتاب « دراسات فى الشعر الجاهلى » للدكتور يوسف خليف وكذلك كان وقوفه عند أهمية الناقة فى حياة البدوى القديم وكذا كان استشهاده بدلالة الآيات القرآنية فى هذا المجال .

(١٦) يمكن الرجوع إلى مفاهيم هذا الاغتراب ضمن كتابى « ظاهرة الاغتراب عند شعراء المعلقات ».

(١٧) ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء للدكتور يوسف خليف فى الفصل الخاص بعرض إشكالية ورود الاسمَيْن لدى الشاعر ومحاولة الخلاص منها بوحدة الدلالة أو ازدواجيتها .

(١٨) ضمن همزيته فى مدح عقبة بن سلم والى الخليفة المنصور على البصرة ومطلعها :

حييا صاحبى أم العلاء واحذرا طرف عينها الحوراء .

(١٩) من قصيدته البائية فى مدح مروان بن محمد آخر خلفاء بنى أمية وكذا فى مدح قيس عيلان ومطلعها:

جفا وده فازور أو ملَّ صاحبه وأزرى به ألا يزال يعاتبه .

(٢٠) هو المهلهل بن ربيعة أبو ليلى أم عمرو بن كلثوم ، وكان أخوه كليب قد قتل على يد جساس بن مرة فى قصة داحس والغبراء وعندها صورت جليلة البكرية أزمتها النفسية تجاه مقتل زوجها على يد أخيها فصورت موقفها كقاتله مقتولة أو واترة موتورة فى قولها المشهور :

فـــأنا قـــاتلة مـــقـــتـــولة   ولـــعـــل الـــلـــه أن يـــرتـــاح لـــى .

(٢١) من سينيته فى تصوير الإيوان كمعادل موضوعى لحالته النفسية ومطلعها غاية فى الدلالة الذاتية للشاعر :

صنت نفـــسى عـــمـــا يدنس نفـــسى   وترفـــعت عن جـــدا كل جـــبس .

(٢٢) وكأنما كان هذا القياس النفسى إحدى وسائل عنترة للنيل من الأحرار ونيل صك حريته من واقع فروسيته ، والبيت وارد ضمن معلقته :

هل غـــادر الشـــعـــراء من مـــتـــردم ؟   أم هل عـــرفت الدار بعـــد توهم ؟ .

(٢٣) وكأنه راح يذكر سيف الدولة بفضله عليه فلم يتورع أن يعرض لمكانته عنده دون سواه من الشعراء فراح يفتخر بنفسه :

فـــأبلغ حـــاســـدىَّ عليك أنى   كـــبـــا برق يحـــاول بى لحـــاقـــا . ؟

كما راح يتيه بشعره من نفس المنطلق :

أنام ملء جـــفـــونى عن شـــواردها   ويســـهـــر الخلق جـــراها ويخـــتـــصم .

(٢٤) وبها استطاع أن يستعدى عبد الملك على زفر وقومه بعد وقوع الصلح بينهم وبين الخلافة بدليل ما يروى من موقف عبد الملك بعد سماعه بيت الأخطل من أنه ضرب زفر بقدمه فى صدره فأسقطه من سريره ، والبيت وارد ضمن رائية الأخطل فى مدح عبد الملك :

خف القطين فـــراحـــوا منك أو بكروا   وأزعـــجـــتـــهم نوى فى صرفـــها غـــيـــر .

(٢٥) وهنا قد تحرر من قيود كافور والإقامة فى مصر فقد أفسح له الأعراب طريقاً للفرار فاستطاع أن يهجو كافورا بهذا القبح الذى طرح منه جوانب أخرى عبر القصيدة المشهورة أيضاً ومنها هذا البيت ومطلعها:

عـــيـــد بأية حـــال عـــدت ياعـــيـــد   بما مـــضـــى أم بأمـــر فـــيـــك تجـــديـــد ؟

(٢٦) مع المتنبى للدكتور طه حسين .

(٢٧) صاغها زهير ضمن معلقته :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم ؟

وربما أورثها ابنه كعباً فى صورته فى اللامية :

كل ابن أنثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمول .

وهى الصورة التى وجدت رواجاً عند أبى ذؤيب الهذلى ضمن عينيته حول موت أبنائه الأربعة ومطلعها :

أمن المنون وريبها تتوجع ؟ والدهر ليس بمعتب من يجزع ! .

ففيها يرصد أبعاد الحقيقية الكاملة :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع .

(٢٨) حيث يأتى الحديث عن الموت بمثابة انقطاع خاص فى حديث الشاعر الذى شغله موقف الآمر الناهى للظعينة وساقية الخمر منذ المطلع :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا .

ثم : قفى قبل التفرق يا ظعينا نخبرك اليقين وتخبرينا .

فإذا به أمام مشاهد الموت والبين والغيب يتنازل عن مستوى أى من هذه الصيغ ويضيع هباءً أمره ونهيه فهو - آنذاك - المأمور والمنهى فحسب .

(٢٩) والرؤية مطروحة عند أبى نواس من واقع زندقته أو إرجائه مما جعله أقرب إلى وثنية الفكر فى مثل هذه الصياغة التى يبين منها شكه فى البعث على طريقة زناذقة العصر العباسى .

❋ ❋ ❋

خـــاتمـــة

لعل هذه القراءة لميمية أبى الطيب تنتهى بنا إلى تأمل كاف للواقع النفسى الذى عاشه الشاعر ، ثم الواقع الفنى الذى وظفه فى خدمة الموقف الأول ، وإذا كان الأسلوب هو الشخصية كما يقول النقاد فإن الشاعر قد استطاع تلوينه بما يكفى للكشف عن مستويات معايشتها المتعددة بين الضيق والتأزم ، وبين الأمل والرجاء ؛ كما كشفت عن الواقع النفسى للشاعر ، وكذا واقعه الجسدى بين استسلامه للمرض ومواجهته له على طريقته فى تحدى كل ما حوله .

وبذلك استطاع المتنبى تجاوز قضية الفائدة إلى التعبير عما اعتمل بداخله مهما ظهر من تنافضات أو صيغ اضطراب انفعالى فهى - فى مجملها - تحكى قصة صراعه مع المرض ، وقصة صراعه - أيضاً - مع كل من حوله من البشر، ومن ظروف واقعه الذى وقف له بالمرصاد ضد تحقيق الحلم المرتقب .

وقد تناول الدرس محاولة كشف مجالات الإبداع عبر القصيدة سواء فى ذلك ما كان من محاولة الاقتراب من الحس التراثى الذى سيطر على ذاكرة الشاعر ، أو حركة ما كمن فى لاشعوره من مادة القدماء ، أو

ما جاء به على مستوى الإبداع الفردى وهو ما بدا - بدوره- مركباً ، كاشفاً عن توحده النفسى حينا ، وعن رفضه للآخر فى بعض الأحيان ، وهو ما يحكيه أيضاً تضخم الذات والتمرد على الواقع والإحساس بالاغتراب فى غيبة تحقيق الحلم مما ينتهى لديه بسقوط الحلم ، وإعادة الطرح المتكرر لخلاصة فلسفة الحياة كما اقتنع بها من واقع مرئياته ومعايشته لمن حوله . وإذا كانت قراءة الميمية قد تمخضت عن طرح هذه المجالات من خلال طبيعة المعالجة ، فربما بقيت نتائج البحث مرهونة - أيضاً- بمعاودة قراءتها ، فربما أفرزت كل قراءة محوراً جديداً يزيد من كشف جوهر الشاعر على مستوى الأداء العقلى والوجدانى معاً .



(أ) من المصادر :

١ - الثعالبى / يتميـة الدهر / ت محمد مفيد قميحة / دار الكتب/ بيروت ١٩٨٣ .

٢ - الجرجانى / الوساطة بين المتنبى وخصومه / ت محمد أبى الفضل / الحلبى ١٩٧١ .

٣ - المتنبى / ديوانه / ت عبدالرحمن البرقوقى / بيروت ١٩٧٠.

٤ - المرزبانى / الموشح / ت عبدالستار فراج / الحلبى ١٩٦٠ .

٥ - ياقوت / معجم الأدباء / دار الفكر / بيروت ١٩٨٠ .

(ب) مراجع :

١ - د . إبراهيم العريض / فن أبى الطيب بعد آلف عام / دار العلم بيروت ١٩٦٢ .

٢ - د . إبراهيم عوض / المتبنى: دراسة جديدة لحياته وشخصيته/ ١٩٨٧ .

٣ - د . أنيس المقدسى / أمراء الشعر فى العصر العباسى / دار العلم ١٩٦١ .

٤ - جلال الخياط / المثال والتحول / بغداد ١٩٧٧ .

٥ - د . جوزيف الهاشم / أبوالطيب المتبنى / دار الشرق / بيروت ١٩٥٩ .

٦ - د . درويش الجندى / الرمزية فى الأدب العربى / نهضة مصر ١٩٧٠ .

٧ - د . زكى المحاسنى / المتنبى (نوابغ الفكر العربى) المعارف ١٩٦١ .

٨ - د . شكرى عياد / اللغة والإبداع / القاهرة ١٩٩١ .

٩ - د . شوقى ضيف / الفن ومذاهبه فى الشعر العربى / المعارف ١٩٧٤ .

١٠- د . طه حسين / مع المتنبى / المعارف / القاهرة .

١١- د . عبدالمجيد دياب / المتنبى / الهيئة المصرية / القاهرة ١٩٨٥ .

١٢- د . عبدالوهاب عزام / ذكرى أبى الطيب بعد ألف عام ، المعارف ١٩٥٦.

١٣- مجاهد عبدالمنعم مجاهد / المتنبى والاغتراب / الأنجلو المصرية ١٩٨٧.

١٤- د . محمد عبدالرحمن شعيب / المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث / المعارف ١٩٦٩ .

١٥- محمود محمد شاكر / المتنبى / المدنى / القاهرة ١٩٧٧ .

١٦- د . مصطفى سويف / الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة / المعارف ١٩٧٠ .

١٧- د . مصطفى ناصف / قراءة ثانية لشعرنا القديم / طرابلس/ ليبيا .

١٨- د . النعمان القاضى / كافوريات أبى الطيب / مكتب الشرق الأوسط ١٩٧٥ .

١٩- نيكولسون / تاريخ الأدب العباسى / ت صفاء خلوصى / بغداد ١٩٦٧ .

٢٠- د . يوسف خليف / الشعر العباسى : نحو منهج جديد / دار غريب / القاهرة ١٩٩١ .

الفهرس

الموضوع	الصفحة



رقم الإيداع ٣٢١٣ / ٩٦

I. S. B. N. 977-215-192-8